

UNIVERSITY
OF MICHIGAN
DEC 2 1951

PERIODICAL
READING ROOM

Monatshefte

*A Journal Devoted to the
Study of German Language and Literature*

PD



Friedrich Bruns / "Die Mütter" in Goethes FAUST. Versuch
einer Deutung

Harry Tucker, Jr. / Zu einem Rilke-Gedicht

Robert R. Brewster / Visual Expression of Musical Sound
in Rilke's Lyric Poetry

Hans Eichner / Bemerkungen zur Form von Goethes
"König in Thule"

Siegfried B. Puknat / Wiechert Bibliography

News and Notes

Books Received

Book Reviews



VOL. XLIII

DECEMBER, 1951

NO. 8

Published at the UNIVERSITY OF WISCONSIN, Madison, Wisconsin

Monatshefte

Published at the University of Wisconsin under the auspices of the Department of German, Madison, Wis., issued monthly with the exception of the months of June, July, August, September, and bi-monthly April and May. The first issue of each volume is the January number.

The annual subscription price is \$3.00, all foreign subscriptions 50 cents extra; single copies 50 cents.

Correspondence, manuscripts submitted for publication, books for review are to be addressed to the editor: R. O. Röseler, Bascom Hall, University of Wisconsin, Madison, Wisconsin.

Subscriptions, payments, and applications for advertising space should be addressed: *Monatshefte*, Bascom Hall, University of Wisconsin, Madison, Wis.

Manuscripts must be typewritten and double spaced. Foot-notes should be numbered continuously throughout each article; titles of books and journals should be italicized; the title of articles, chapters, and poems enclosed in quotation marks.

Ten re-prints will be furnished gratis to authors of articles, additional reprints with or without covers will be furnished if desired at cost price.

R. O. Röseler, *Editor*



FOR TABLE OF CONTENTS PLEASE TURN TO PAGE 426

Entered as second class matter April 15, 1928, at the post office at Madison, Wisconsin, under the Act of March 3, 1879

Monatshefte

FÜR DEUTSCHEN UNTERRICHT,
DEUTSCHE SPRACHE UND LITERATUR

Official Organ of the German Section of the Modern Language
Association of the Central West and South

Volume XLIII

December, 1951

Number 8

„DIE MÜTTER“ IN GOETHES *FAUST*

Versuch einer Deutung

FRIEDRICH BRUNS

University of Wisconsin

Nach jahrelangem immer erneutem Durchprüfen wage ich mich über den engen Kreis meiner Schüler mit diesem Versuch an die größere Öffentlichkeit. Kein Einsichtiger wird der mühevollen Arbeit zahlreicher Gelehrter, die uns den Zugang zu der größten deutschen Dichtung erschlossen hat, seinen aufrichtigen Dank verweigern. Wenn ich nun von zwei Erbübeln spreche, so geschieht das nicht so leichtin: es sind Übel, die in der Zeit und noch tiefer in der Arbeit selber, die zunächst getan werden mußte, verankert waren. Das eine erwuchs aus der Quellenforschung, aus der Suche nach dem Rohmaterial, das dem Dichter vorlag, woraus er, in der Sprache jener Jahrzehnte, sein Werk gestaltet hatte. Die Blickrichtung auf die sogenannte „Quelle“ lenkte den Blick ab von der Dichtung, von dem neuen Leben, das in jeder wahrhaft schöpferischen Dichtung entsteht. Lag die „Quelle“ nicht klar ersichtlich vor, so suchte man nach einer oder erfand eine solche.

Ähnlich wirkte sich das Bemühen um die Entstehungsgeschichte aus. Indem man diese bloßlegte, erhellte sich uns vor allem das Bild des Dichters. Unser Goethebild gewann unendlich an Tiefe und Leben. Weniger gefördert wurde unser Verstehen der endgültigen Fassung des Werkes. Der Variantenapparat früherer Fassungen, manche davon nur vorüberhuschende Einfälle, wie sie jedem Arbeiter auftauchen, gewann primäre Bedeutung. Man stellte oder stellt die gestrichene Fassung an die Stelle der vom Dichter gewählten Schlußfassung. Was Goethe nach reiflicher Überlegung gestrichen, daraus sollte oder soll sich der eigentliche Sinn der Dichtung erhellen. Unter einem gewissen Zwange waren wir weniger Diener am Wort als Diener an unserm stets sich bereichernden Wissen um die Entstehung der Dichtung. Das Wort Hölderlins von der schöpferischen Gottheit: „Nicht alles vermag der Höchste zumal,“ gilt erst recht von unserm menschlichen Tun. Wir gehorchen wohl oder übel dem Gebot der Stunde.

Wie das Wissen um die Entstehungsgeschichte einer Dichtung den unmittelbaren Zugang zum einfachen Verstehen des endgültigen

Textes versperren kann, dafür ein kleines Beispiel aus *Faust* V. 1712: „Heute gleich beim Doktorschmaus“. Wir wissen, Goethe hatte ursprünglich eine Disputationsszene geplant, woran sich der Doktorschmaus anschließen sollte. Goethe ließ diesen Plan fallen, und nun folgert man, der Vers ist aus Versehen oder nachlässigerweise stehen geblieben. Wir hätten also einen fossilen, nichtssagenden Überrest aus dem früheren Plan. Wüßte man nichts von dem, so würde man kommentieren (und warum nicht?): „Echt mephistophelischer Hinweis auf die Szene in Auerbachs Keller, wo Mephisto noch am selben Abend mit Faust auftritt.“ Man beachte im Text die Worte „heute gleich“, die diese Erklärung mehr als nahe legen.

Wie die Suche nach Quellen, ja, sogar nach einer vermeintlichen Quelle den Weg zum schlichten Verstehen versperren kann, dafür diene als Beispiel der Gesang der Erzengel im Prolog im Himmel. Hier sprechen die alttestamentlichen Erzengel, trotzdem aber soll die Sonne einer von den sieben Planeten sein, die laut der Lehre des Philolaos gemeinsam um ein Zentralfeuer kreisen. Goethe selber scheint sich nirgends auf Philolaos und dessen Lehre vom Zentralfeuer berufen zu haben. Den biblischen Erzengeln dürfte an und für sich der schlichte und anschauliche Schöpfungsbericht in Genesis i, 16-18 näher liegen als die abstrakt erklügelte Lehre des Philolaos. Und warum soll der Sonnenanbeter Goethe in seiner in vieler Hinsicht persönlichsten Dichtung die Sonne von ihrer herrschenden Stellung in unserem Universum entthront haben? Dazu beachte man, daß der Wechsel von Tag und Nacht sich durch das Kreisen der Erde um ihre eigene Achse vollzieht, also ganz unserer modernen Anschauung entsprechend. Witkowski verweist auf Hiob 38, 7: „Da mich die Morgensterne miteinander lobeten und jauchzeten alle Kinder Gottes,“ nicht aber auf Genesis i, 16-18. Und wo findet sich in Goethes Dichtung sonst ein Bild, das seiner Naturanschauung und seinem Wissen um die Natur widerspricht? Außerdem hebt die Lehre des Philolaos den Gegensatz von Erde und Sonne auf, der in dem Gesang der Erzengel sowie in der ganzen Faustdichtung von symbolischer Bedeutung ist. Nur wenn man die Sonne als belebenden Mittelpunkt unseres Universums auffaßt, die mit anderen Sonnen ihre Bahn zieht, gewinnt dieser Gesang der Erzengel seine volle dichterische Anschaulichkeit, worauf zuerst Reinhard Buchwald hingewiesen hat.

Ähnlich wie hier hat man auch bei den Müttern nach einer Quelle gesucht oder aus Goethes naturwissenschaftlichem Verhalten einen neuen Müttermythos erschaffen und diesen in die Faustdichtung hineininterpretiert.

Über die Mütterszene ist viel geschrieben worden. Mancherlei Meinung kommt da zu Wort. Ein neuer Mythos entsteht, der schon längst über den engeren Kreis der Fachgelehrten in die allgemeine Bildung gedungen ist. Vieles zeugt von einem tiefen und einsichtsvollen Erfassen von Goethes Ehrfurcht vor dem offenbaren Geheimnis des Lebens, der

Natur. Aber sieht Goethe die Natur an und für sich als die gütige, vorsorgliche Mutter? Sah er nicht den Verlauf der Dinge unendlich realistischer? Schon 1783 heißt es in dem Gedicht *Das Göttliche*: „Denn unführend ist die Natur.“ Goethe hat wenig geschrieben, das wehevoller ist als diese Mütterszene. Sogar Mephistopheles' ironisch kalte Schlagfertigkeit scheint bis auf den letzten Rest getilgt. Tiefstes Geheimnis umwittert alles. Faust ist ergriffen wie noch nie. Aber diese Ergriffenheit, so tief sie auch momentan ist, macht bald der alten Hybris Platz. Während Mephisto in der ersten Walpurgisnacht Fausts Wissensdrang, der oben auf dem Gipfel des Brocken die Rätsel des Bösen lösen möchte, abzulenken vermag — seine Willenskraft ist noch von dem erlebten Graus gelähmt — setzt Faust hier trotz Mephistos eindringlicher Warnung seinen Willen durch: er greift wieder zur Magie, der letztmöglichen Steigerung menschlicher Hybris. Die erst am Ende seines Erdenweges ihm aufdämmernde Einsicht, daß diese der Quell seines Unheils („Könnt' ich Magie von meinem Pfad entfernen“ — 11404), liegt noch in weiter Ferne. Bei der Rückkehr aus dem von Mephisto eindringlich warnend geschilderten Adyton schlägt ihm diese Hybris zum Verderben aus: „Tödlich ist's, und kaum erlaubt, Gestorbene zu wecken.“ Es ist nötig, sich dieses Endresultat von Fausts erstem Versuch, Helena für sich zu gewinnen, klar zu vergegenwärtigen. Man zieht dann weniger leicht kühne Schlußfolgerungen oder ähnlich kühne Parallelen zu Goethes eignem Schaffen. Warum soll sich der erste Versuch Fausts zur Erlangung Helenas verderbenbringend auswirken, wenn diese aus dem Reich der Ideen, der Urtypen, der Urbilder, stammt, während der zweite, eben so kühne Versuch Faust zum Segen gereicht? Man wird auch weniger geneigt sein, in Fausts Gang zu den Müttern die sinnbildliche Darstellung von Goethes Eindringen in die Naturwissenschaften zu sehen, wie Karl Alt es will. Aus diesem erwuchs Goethe die segenreichste, dauernde Befruchtung seines Lebens und Dichtens. Die unmittelbare Auswirkung des Ganges zu den Müttern aber ist ähnlich der des Versuchs des Neophyten, den Schleier der Isis zu heben, dessen gewaltsames Ende kaum im Sinne Goethes und in diametralem Gegensatz zu der Faustdichtung steht. Da ich so die Dichtung Schillers berühre, so sei hier auf *Das Ideal und das Leben* verwiesen. Das Reich der Idee (Gestalt), des Ideals ist höchster Ansporn zum Erlangen der größtmöglichen Vollendung. Die Erscheinung Helenas, durch Magie aus dem Reiche der Mütter heraufbeschworen, führt zur Katastrophe; die Helena des dritten Aktes dagegen gereicht Faust zum Segen. Goethe deutet nirgends an, daß zwischen beiden irgendein Zusammenhang besteht; hier klafft vielmehr ein unüberbrückbarer Schlund. Zwar sagen auch Traumann und Witkowski, daß diese beiden nicht identisch sind, daß die erste das Urbild (ein Schatten), die zweite die wirkliche, aus dem Hades zurückgekehrte Helena ist. Aber ist denn das Urbild (die Gestalt) für Goethe nur ein Schatten? Und ist denn die

Idee, der Urypus, das ewige Urbild ein Wesen voller unausgeläuterter Schlacken? Zwischen dem Urbild im Sinne Goethes und der Helena des dritten Aktes aber klafft nicht derselbe Unterschied wie zwischen Idol und Wirklichkeit. Oder Idol und Ideal! Über Idol später mehr.

Reinhard Buchwald in seinem *Führer durch Goethes Faustdichtung* (1942) stellt die Erscheinung der Helena, die Faust aus dem Reiche der Mütter heraufgeholt, gleich dem Begriff der Entelechie, wie Goethe diesen Ausdruck ursprünglich in Fausts Himmelfahrt gebraucht hatte, wofür er später die Worte Fausts Unsterbliches setzte. Wie kann aber diese Helena, der Spielball jeder sie jäh überfallenden Leidenschaft in ihrem gänzlich ungeläuterten Zustand das Unsterbliche Helenas darstellen, ihre Entelechie? Und darf man denn das Reich der Mütter mit dem christlichen Himmel zusammenfallen lassen, wo im Prolog im Himmel die Erzengel im Angesicht des Höchsten feierlich ihren Lobgesang ertönen lassen? Oder die Mütter in Parallele setzen zu der

„Höchsten Herrscherin der Welt,
Jungfrau, rein im schönsten Sinn,
Mutter, Ehren würdig,
Uns erwählte Königin,
Göttern ebenbürtig“?

Sind das nicht getrennte Welten? So häuft man nur Widerspruch auf Widerspruch. Die Entelechie ist doch das zu seiner höchsten Möglichkeit emporgeläuterte Endresultat eines mehr oder minder langen Lebens und Strebens. Diese Entwicklung setzt auf Erden ein: siehe die Verse 11987f und 12976ff. Wenn man von einer Entelechie Helenas sprechen will, so ist die Helena, die nach langer Irrfahrt im dritten Akte erscheint, auf dem Wege dahin. Und warum die Darstellung ihres langen Leidensweges, ihrer zahllosen Verirrungen, die Mephisto ihr höhnend vorhält? Das ist der Läuterungsweg, den sie gegangen. So wird sie eine Parallelgestalt zu Faust selber. Vom Leide geläutert verabschiedet sie sich nach dem Tode Euphorions von Faust. „Das schnellste Tier, das euch zur Vollendung trägt, heißt Leiden.“ Wenn auch Goethe diesen Spruch Meister Eckharts nicht kannte, der tiefen ihm innewohnenden Wahrheit war er sich vollauf bewußt. Das bezeugt nicht nur der *Dichtung und Wahrheit* vorangestellte Vers aus Menander, das bezeugt eindringlichst in ihrem ganzen Verlauf die Faustdichtung selber. Nur die durch Leiden geläuterte, am Leben gereifte Frau konnte Faust zutiefst beglücken und beseligen. Faust steigert in seiner schöpferischen Sehnsucht die junge Helena, die unbedacht ihrem Gatten die Treue bricht und mit dem Schäfer Paris nach Troja entflieht, zum höchsten dichterischen Ideal des verstehenden reifen Weibes empor. So erhebt sich die Helenatragödie auf eine höhere Ebene als die Gretchentragödie. Ob nun im Traum, im Märchen, oder in dichterischer Vision: wer will das so genau unterscheiden? In diesen drei Sphären fallen die hemmenden Grenzen von Raum und Zeit! Da verliert das Böse seine

Vorherrschaft, fügt sich sogar dienend ein. Erst diese Helena nähert sich dem höchsten Ideal. Nähert sich, denn die volle Verwirklichung ist uns nicht erreichbar auf Erden. Es bleibt immer ein Erdenrest zu tragen peinlich. Nur von der Schönheit Hügel ist sie auf Augenblicke erfliegbar. (Siehe Schiller: *Das Ideal und das Leben*.) Darum stellt sich neben die Gretchentragödie die Helenatragödie. Beide müssen tragisch enden. Wäre es anders, so verlöre die Faustdichtung ihren tiefsten Sinn, der Untertitel „Der Tragödie zweiter Teil“ wäre hinfällig und der weitere tragische Verlauf aufgehoben. Goethe, in seiner Dichtung oft so daseinsfroh, bleibt sich immer der Tatsache bewußt, daß unser Menschenleben nicht nur von Leid und Tragik umwittert ist, sondern daß Leid und Tragik im Leben selber verankert sind, im Grunde mit ihm wesenseins. Gerettet wird letzten Endes der Mensch durch die sich herabneigende göttliche Gnade und Liebe; in der Liebe findet die göttliche Gerechtigkeit ihre Vollendung.

Es ist nötig, die beiden Verkörperungen Helenas in Faust II aufs schärfste zu trennen. Faßt man das Reich der Mütter als das Reich der Ideen oder der Urtypen auf, so verschleiert man sich diesen Unterschied. Zudem ist die erste Helena die jugendliche Heroine, am Anfang ihrer Laufbahn. Die zweite kehrt nach dem Falle Trojas zum Palast Menelaos' zurück: die nicht mehr jugendlichen Füße tragen sie die hohen Stufen, die sie einst kindisch übersprang, nicht mehr so schnell empor. Sie sind also Verkörperungen von ganz verschiedenen Schichten. Die erste ist das leblose Schattenbild des Vergangenen, die zweite steht lebend vor uns, neuer ungeahnter Entwicklungen fähig.

Goethe hat sich nur Eckermann gegenüber über die Mütter geäußert. Die Auffassung, daß mit dem Reich der Mütter das Reich der Ideen gemeint sei, scheint auf Eckermann zurückzugehen; Goethe las ihm am 10. Januar 1830 nicht nur die Szene vor, sondern gab ihm das Manuskript auch noch zur nachdenklichen Lektüre mit nach Hause. Der Dichter verwies ihn also nachdrücklich auf den Text. In seiner Erklärung spricht Eckermann von unbekannten Göttinnen, die gleichsam tief im Erdinnern hausen, wohl durch Goethes Betonung der Tiefe verführt. Er übersieht die bedeutungsvollen Worte Mephistos: „Versinke, denn! Ich könnt' auch sagen: steige.“ Eckermann folgt nicht dem Texte der Dichtung, sondern seinem Schulwissen. Zwar ergriff ihn wundersam das Neue, Ungeahnte des Gegenstandes und die Art und Weise, wie Goethe ihm die Szene vortrug, aber in seiner Erklärung ist von dem geheimnisvollen Grauen, das die Worte der Dichtung unwittert, wenig zu spüren. Eckermanns Erklärung trivialisiert, indem sie versucht, das dichterische Wort rationell zu deuten. Goethe hat die Kunst „eine Vermittlerin des Unaussprechlichen“ genannt. So vermittelt echte Dichtung uns, was das bloße Wort nicht vermitteln kann. „Poetry is a language that tells us through a more or less emotional reaction something that cannot be said“, sagt Edwin Arlington Robinson.

Da Eckermann von keinem weiteren Gespräch über die Mütter berichtet, müssen wir annehmen, daß er seine Erklärung dem Dichter nicht vorgetragen hat. Warum nicht? Eine innere Stimme warnte ihn: er wagte es nicht, sich noch einmal dem durchdringenden Blick dieser beredten Augen auszusetzen. Seine Erklärung war ihm doch wohl zu sehr ein bloßes Tappen ins Dunkle.

Man vergegenwärtige sich Goethes eigne Worte, wie sie uns Eckermann berichtet. Er hatte dem Dichter um einigen Aufschluß gebeten; der aber, „in seiner gewöhnlichen Art, hüllte sich in Geheimnisse, in dem er mich mit großen Augen anblickte und mir die Worte wiederholte: ‘Die Mütter! Mütter! ’s klingt so wunderbar! – ,Ich kann Ihnen weiter nichts verraten,’ sagte er darauf, ,als daß ich beim Plutarch gefunden, daß im griechischen Altertum von Müttern, als Gottheiten, die Rede gewesen. Dies ist alles, was ich der Überlieferung verdanke, das übrige ist meine eigene Erfindung.’“ Könnte Goethe so gesprochen haben, wenn er von Plutarch angeregt auf die platonische Ideenlehre geführt und diese in seine Auffassung der Mütter mithineingezogen hätte, oder auch nur die weiteren Ausführungen Plutarchs? Er sagt doch ausdrücklich, nur den Namen habe er von Plutarch übernommen; alles andere sei seine Erfindung. Und warum sich in Geheimnisse hüllen, wenn ein Hinweis auf Plato oder auf die weiteren Ausführungen Plutarchs genügt hätte, um den Fragenden auf den richtigen Weg zu bringen? Die Platonische Ideenlehre hatte sich in Schillers *Ideal und das Leben* ausgewirkt, einem Gedicht, das Goethe besonders lieb war. Da hatte Schiller das Wort Idee für das deutsche Empfinden schärfer konkretisiert, indem er es dichterisch anschaulich als Gestalt übersetzte, also alles Schemenhafte, Schattenhafte, das dem Fremdworte anhaftet, tilgte. Ich spreche natürlich von dem Worte Idee in der deutschen Sprache. Wir fühlen bei diesem Worte nicht mehr, daß das griechische Mutterwort mit dem Worte *ἰδεῖν* (lateinisch *video*) zusammenhängt, was in der griechischen Dichtung noch klar ersichtlich ist. Ähnlich konkret sah Goethe die Urtypen.zeichnete er doch für Schiller mit „charakteristischen Federstrichen“ eine symbolische Pflanze, d. h., seine Urpflanze. Auch hier alles andere als bloße Schatten oder Schemen. Und nur um solche handelt es sich im Reiche der Mütter. Es sind nicht die Urbilder des Seins, die sich in lebendigen Gestalten auswirken. Damit verlegt man den Schauplatz Mephistos von der Erde unmittelbar ins innerste Wesen der Gottheit. Ist das theologisch, philosophisch, religiös im Sinne Goethes? Man lese nur den Text und folge ihm willig.*

* Die Deutung, daß die Ideen, die göttlichen Urbilder, die Urtypen in dem Reich der Mütter existieren, während doch zugleich die wirkliche Helena, der wirkliche Paris im Orkus sind, erregte ab und zu Bedenken, im Grunde doch wohl, weil man die Ideen nicht vollständig von der Wirklichkeit trennen wollte. Wie nun diese doch wohl berechtigten Bedenken heben? Diese Frage regt Otto Harnack an in seiner Faustaussage um 1902. „Man darf,“ sagt er, „dies wohl so erklären, daß bei der Beschwörung nicht eigentlich die Personen der Helena und des Paris heraufgerufen werden, sondern die Urbilder der weiblichen und männlichen

Friedrich Ranke hat neuerdings in einem tiefschürfenden Aufsatz über die Bedeutung des Grals gesagt, die bisherige Wolframsforschung habe nur Gralsembryologie getrieben. So hat die bisherige Faustforschung mit einer wenig beachteten oder als belanglos auf die Seite geschobenen Ausnahme Mütterembryologie getrieben. Von Plato und Plutarch zu den Neoplatonikern und Paracelsus und den alten Indern hat man nach Quellen und Parallelen gesucht, trotz Goethes klarer Aussage: „Alles andere ist meine Erfindung.“ Ausgangspunkt war nicht die Dichtung, der Text, auf den Goethe Eckermann verwiesen hatte, sonder Eckermann. So sucht man weiter und verrannte sich weiter in Unstimmigkeiten, ohne es zu merken. Jede große Dichtung will etwas Neues, bis dahin Unbekanntes vermitteln. „Wenn einem Autor ein Lexikon nachkommen kann, so taugt er nichts,“ heißt es in den Sprüchen in Prosa. Man halte sich also an den Text. Platos Ideen wie auch die Urtypen und Urbilder versperren uns nur den Weg zum Verständnis.

Wer sind die Mütter? Den ersten kleinen Schritt auf den Weg, den ich zu gehen gedenke, tat K. J. Obenauer im Jahre 1922 (*Der faustische Mensch*), als er das Reich der Mütter in „das Zeitlose eines längst Vergangenen“ verlegte. Der Schlüssel, „die eigene Erleuchtung“, wird Faust schützen auf diesem „Weg ins Vergangene“. Obenauer erfährt richtig Goethes starke Betonung des Vergangenen, aber er verwickelt sich in Widersprüche, wenn er in diesem Reich des längst Vergangenen „die jenseits von Zeit und Raum liegende Ideenwelt der Götterwesen“ sieht. Denn das Vergangene ist eine zeitliche Kategorie. Deshalb weist ihn Witkowski in seinem Kommentar zu Vers 6259 von seinem Standpunkt aus mit Recht zurück. Witkowski aber übersieht, wie fast alle Forscher, Goethes starke Betonung des Vergangenen. Die einmal gegebene Erklärung einer uns dunklen Stelle wirkt sich wie ein Erbübel verheerend weiter aus. Wir greifen lieber zu einem Kommentar, als daß wir uns durch anhaltendes scharfes Erfassen des Textes durchringen zu endgültiger Klarheit. Einzig Heinrich Rickert, wohl als Philosoph von der Tradition weniger gehemmt, geht hier den Weg, den Obenauer andeutet, konsequent zu Ende. Die Verbindung der Mütter mit dem platonischen Reich der Ideen weist er zurück, weil Faust aus dem Reich der Mütter nur Schemen heraufbringt. Die Ideen aber sind keine Schemen. Die Mütter sind zeitlose Mächte, bei denen sich die Bilder des Vergangenen unvergänglich erhalten. (Die Sperrungen sind Rickerts.) In dieser Deutung bedarf nur zeitlose einer einschränkenden Erklärung, worauf ich später kommen werde. Witkowski führt das Buch Rickerts (*Goethes Faust. Die dramatische Einheit der Dichtung*. 1931) in seine Bibliographie an, geht aber nicht auf die Erklärung Rickerts ein. So auch jeder andere, mir zugängliche Schönheit, als deren Verkörperungen diese beiden Gestalten betrachtet wurden.“ Man beachte wie vorsichtig tentativ Harnack diese Deutung angestellt. Sie hat weder eine Stütze im Text noch in den Aussprüchen Goethes. Im Text spricht man nur von Helena und Paris. Alle, selbst Mephisto und Faust, sind überzeugt, sie im Bilde zu sehen.

Kommentar. Sogar Ada Klett in ihrer sehr umsichtigen Arbeit *Der Streit um Faust II seit 1900* (1939) erwähnt nicht die Erklärung Rickerts. Wohl ein Zeichen, wie hemmend sich die Tradition hier auswirkt. Sie lebt vom Vergangenen und ist darin erstarrt.

Ebenso wenig wie die Deutung Rickerts hat die Faustforschung in dieser Hinsicht den im Dezember 1826 diktierten zweiten Entwurf zu einer Ankündigung der Helena ausgenützt. Die Arbeit an Faust II war damals in vollem Gange; schon am 24. Juni lag der dritte Akt abgeschlossen vor. Um so bedeutungsvoller ist daher dieser Entwurf. Da heißt es: Faust und Mephisto rufen „ungern zwar aber gedrängt die verlangten Idole von Paris und Helena hervor“ (Witkowski I, 542). Paris und Helena also, wie sie am Kaiserhof erscheinen, sind Idole. Was sind für Goethe Idole? Zunächst: wie gebraucht Goethe dies Wort in der Faustdichtung selber? Ich verweise auf die erste Walpurgisnacht. Faust erblickt ein blasses schönes Kind mit geschlossenen Füßen: ihm deucht, sie gleicht dem guten Gretchen.

„Mephisto. Laß das nur stehen! dabei wird's niemand wohl.
Es ist ein Zauberbild, ist leblos, ein Idol;
Ihm zu begegnen ist nicht gut,
Vom starren Blick erstarrt des Menschen Blut,
Und er wird fast in Stein verkehrt.“

Man vergleiche die Auswirkung des Idols der Helena auf Faust, als er es berühren will. Ähnlich heißt es in den Entwürfen: „Auf glühendem Boden Nackt das Idol Die Hände auf dem Rücken Bedeckt nicht das Gesicht und nicht die Scham Gesang Der Kopf fällt ab Das Blut springt und löscht das Feuer“. Dazu noch im zweiten Teil die Worte Helenas über ihre Vereinigung mit Achill:

„Ich als Idol ihm dem Idol verband ich mich.
Es war ein Traum, so sagen ja die Worte selbst,
Ich schwinde hin und werde selbst mir ein Idol.“
(Sie sinkt dem Chor [wie ohnmächtig] in die Arme)
V. 8879ff.

Dazu vergleiche man ferner folgenden von mir leicht verkürzten Satz aus den Nachträgen zur Farbenlehre: „Die in der Erinnerung, in der Einbildungskraft (des Künstlers) zurückgebliebenen Idole müssen sich entfalten, wachsen, sich ausdehnen und zusammenziehen, um aus flüchtigen Schemen wahrhaft gegenständliche Wesen zu werden“ (Bong 40, 405). In ähnlichem Sinn gebraucht Goethe in den Nachträgen zu *Dichtung und Wahrheit* (J. A. 25, 222) das Wort Nachbild: das blasse Erinnerungsbild, das die schöpferische Phantasie erst zum vollen Dasein emporsteigern muß. In der Besprechung eines Romans (*Die schöne Seele* 1806) heißt es von einem „verschlossenen“ zu keinem Entschluß fähigen Jüngling, aus dem die Frauen nicht klug werden können, „bis sich endlich zeigt, daß ihm Friedrich der Zweite als Idol vorschwebt, und daß er keinen Wunsch hat als unter einer so großen Natur mittätig zu sein“ (Bong, 32, 276). Im ersten Beispiel das Schemenhafte, dem alles

gegenständliche abgeht, im zweiten das das Leben Hemmende, Gefährdende, das die Tatkraft Lähmende. Idee bedeutet für Goethe, was das Wort auch für Schiller bedeutet. Goethe unterscheidet zwischen Idol und Idee wie die griechische Sprache zwischen *εἶδωλον* und *εἶδος*. Dem Idol haftet etwas Unwirkliches, Gespenstisches, Gefahrdrohendes an, sie sind vom Leben gänzlich getrennte Schemen („losgebunden“, sie waren einmal im Leben verkörpert) und wirken sich lähmend, lebensgefährdend aus. Die Ideen (Urtypen) stehen in unmittelbarer Verbundenheit mit dem Leben, sie wirken richtungsbestimmend (normativ) auf das Leben ein. Die Idee ist erhöhte Wirklichkeit. Aufgabe der Kunst, zumal der Dichtung ist nach Schelleys schönen Worten „to create things more real than living man.“ Dieser Auffassung, die streng zwischen Idol und Idee (Ideal) scheidet, bleibt auch Goethe in der endgültigen Fassung der Dichtung getreu. Man vergleiche die Auswirkungen der beiden Helenaerscheinungen: die erste ist ein Idol, der wesenslose Schatten einer Verstorbenen; die zweite gehört einer höheren Sphäre an, more real than living man. Gehen wir nun an den Text selber heran. Die Worte Mephistos ergreifen Faust, wie jeden aufnahmefähigen Leser. Wer hier Unsinn und Hocus Pocus wittert, darf so wenig über diese Dichtung sprechen wie ein Tontauber über eine Bachsche Fuge. Sogar Mephisto scheint tief ergriffen: er hat ein gewisses Grauen vor diesem Adyton und entläßt Faust nicht gern in dieses lebensfeindliche Reich, wie es die Schlußverse der Szene klar aussprechen. Ihn bangt um seine Wette mit dem Herrn. Er warnt:

„Ungern entdeck' ich höheres Geheimnis, —
Göttinnen thronen hehr in Einsamkeit,
Um sie kein Ort, noch weniger eine Zeit;
Von ihnen sprechen ist Verlegenheit.
Die Mütter sind es!

Faust (aufgeschreckt): Mütter!“ —6212 ff.

Warum ist Faust ergriffen, „aufgeschreckt“ aus seiner bisherigen fast kecken Selbstsicherheit? Man hat wohl auf Gretchen verwiesen, die durch ihn zur Mutter geworden durch Henkers Hand hat sterben müssen. Ich möchte bezweifeln, daß das auch nur mitspricht. Der Grund liegt tiefer. Bei dem Worte Mutter klingt bei jedem Menschen zuerst der Gedanke an die eigene Mutter an; es gibt für den Mann keine mächtigere Bindung. Ich gehe einen Schritt weiter. Wie mancher, der im Leben mit seiner Mutter innigst verbunden war, hat es nicht erlebt, wie sie ihm nach ihrem Tode zum mythischen Symbol wurde: wie er einst durch ihren Schoß ins Leben getreten ist, so kehrt er einmal, da sie ihm vorangegangen, zu ihr, ja durch sie ins All zurück. Oder er gedenkt nicht ohne Reue ihrer vorsorgenden Liebe, die er ihr nie im vollen Maße hat vergelten können. Er sieht, wie sehr ihr Leben von ihrer Liebe zu ihm erfüllt war, wie ihr diese Inhalt und Sinn ihres Lebens war. Goethe mußte sich der Tatsache bewußt sein, wie seiner Mutter in späteren Jahren die Erinnerung an ihren Hätschelhans zum Lebensinhalt gewor-

den war. Sie war ja nur noch Goethes Mutter: „Je suis la mère de Goethe.“ Diese Tatsache dürfte für die innere Motivierung des Müttermythos vom Dichter her von Bedeutung sein. So spiegelt sich das Leben im Werk und so erhellen sich beide gegenseitig. Die Mütter, Göttinnen, ungekannt uns Sterblichen, wer sind sie? Göttinnen? Man beachte, daß Mephisto Vers 6302 die Bilder von Paris und Helena, die sich aus Weihrauchnebel gestalten sollen, auch Götter nennt. Mephisto spricht hier nicht von schöpferischen Kräften, zu solchen fehlt ihm jeder Zugang. Diese Mütter sehen nur Schemen, sie sehen nicht einmal Faust, den lebenden Eindringling in ihr Reich. Jeder Zugang zum Leben fehlt. Es sind alte Mütter, die vom Leben abgewandt nur noch in der Betrachtung des Vergangenen leben. Die junge Mutter, die Gebärerin und liebevoll schützende Behüterin blühenden und sich entfaltenden Lebens, so unmittelbar mit dem warm pulsierenden Leben verwoben und verwachsen wie kein anderes Wesen, wird eben deshalb im Alter, wenn sie das Kind an den Tod oder ans Leben verloren hat, zur betrachtenden, untätig träumenden Bewahrerin des Vergangenen. Die Bilder, die aus der Erinnerung im steten Wandel emporquellen, sind jetzt ihr Leben. Die Gegenwart verblaßt, kann sogar vollständig verschwinden. Dieser Art sind die Mütter dieses Mythos. Das ist Goethes Erfindung, damals, noch vor G. C. Carus ein Vorstoß in seelisches Neuland. Darum Goethes Worte zu Eckermann, nur den Namen habe er von Plutarch übernommen: „Alles andere ist meine Erfindung.“ Hehr thronen diese Göttinnen in der toten Einsamkeit des Vergangenen, des Ewiggestrigen. Nur Schemen sind ihnen ersichtlich. So schließt Mephisto seine Rede mit den Worten:

„Wie Wolkenzüge schlingt sich das Getreibe,
Den Schlüssel schwinge, halte sie vom Leibe!“

So wird Faust noch einmal das Schemenhafte diese Reiches vor die Sinne gestellt, mit der eindringlichen Warnung, daß ihm von diesen Schemen Gefahr droht. Von hier erhellt sich uns die Deutung der folgenden Rede Mephistos:

„Ein glühender Dreifuß tut dir endlich kund,
Du seist im tiefsten, allertiefsten Grund.“

Der glühende Dreifuß ist/nicht Symbol für den lebengebärenden weiblichen Schoß: wir sind im Reiche der Schemen des Vergangenen. Gingen im Altertum von dem Dreifuß durch den Mund der Pythia Orakelsprüche aus, so spendet er hier Licht zur klareren Beleuchtung oder Gestaltung der Schemen. Der Schlüssel ist so wenig phallisches Symbol wie der Dreifuß Symbol für den weiblichen Schoß. In diesem Reiche gibt es weder Zeugung noch Geburt. Der Schlüssel leuchtet, blitzt. Irgendwie ist er das Komplement zum Dreifuß. Wie? Wozu? Das bleibt, wie mir scheint wohl mit Goethes Absicht, im Dunkel. Nun beachte man das Zwecklose, Ziellose im Gebaren der Mütter, wie es uns der Dreifuß erhellt:

„Bei seinem Schein wirst du die Mütter sehn,
Die einen sitzen, andre stehn und gehn,
Wie's eben kommt.“

Das ziellos Vage, Unbestimmte im Gebaren der Mütter, das schon der Rhythmus andeutet, sprechen die Schlußworte unzweideutig aus: Wie's eben kommt. Die folgenden Verse setzen diese Schilderung eindringlich fort, schon im Klange und Rhythmus: Binnenreim, Gleichklang, Wiederholung der Worte, alles „flutet ohne Rand und Ufer.“ Und am Ende gipfelt das ganze in der doppelten Betonung des Schemenhaften, Unwirklichen:

„Gestaltung, Umgestaltung,
Des ewigen Sinnes ewige Unterhaltung.
Umschwebt von Bildern aller Kreatur;
Sie sehn dich nicht, denn Schemen sehn sie nur.“

Diese Mütter sind von Bildern aller Kreatur, von Schemen ohne Leben umschwebt und sie gewahren nur diese Schemen. Sie, die nicht einmal den lebendigen Eindringling in ihr Reich sehen, der sie zudem noch berauben will, können nicht die ewigen Ideen, die göttlichen Urbilder, die Urtypen alles Lebens betreuen. Schatten und Schemen sind ihr Reich, nicht die leiseste Andeutung, daß sie dem Leben dienen. Im Gegenteil: zum Leben ist ihnen jeder Zugang versperrt, es ist ihrem Auge nicht einmal sichtbar. Und was kann, so gesehen, des ewigen Sinnes ewige Unterhaltung anders besagen als sich durch tatenloses Betrachten von Schemen das Dasein zu beleben versuchen? Man denke an die Worte Mephistos: „Ergötze dich am längst nicht mehr Vorhandenen.“ Faust soll tun, was die Mütter tun, was der Kaiser und eitle Hof sich wünschen: sich unterhalten, sich ergötzen am leeren Schein. Mephisto treibt wieder sein altes Spiel, wie schon in Auerbachs Kellers, nur hier auf höherer Ebene. Der ewige Sinn ist für Mephisto nur ein leeres Spiel, das verdient zu Grunde zu gehen. Wie soll sich der wirkliche ewige Sinn, die schöpferische göttliche Urkraft durch totes Betrachten von leeren Schemen nähren, erhalten, kräftigen? Hat denn diese eine Generalprobe nötig, hinter der Szene? Sie wirkt sich unmittelbar in der lebendigen Gegenwart aus. Dafür stehen Goethe andere Rhythmen zu Gebote. In Lebensfluten, im Tatensturm wirkt der Erdgeist:

So schaff' ich am sausenden Webstuhl der Zeit
Und wirke der Gottheit lebendiges Kleid.

Die Zeit ist das Element der Gottheit, darin lebt und webt sie und darin wirkt sie sich aus. In diesem Reich sind keine Schemen, die ewig wirkende Natur kennt keine. Man lese das Prooemion zu Gott und Welt, um den Abstand zum Reich der Mütter zu gewahren. Wer in der Welt-dichtung eine Parallele sucht, der sei auf Fitzgeralds *Omar* verwiesen:

„We are no other than a moving row
Of Magic Shadow-shapes that come and go,
Round with the Sun-illuminated Lantern held
In Midnight by the Master of the Show.“

Wie der Weltschmerzdichter Fitzgerald dies Leben sieht, so schildert Goethe die tote Vergangenheit, das Reich der Geschichte. Was die Mütter sehn, ist ein riesiges, ewig sich wiederholendes Kinopanoptikum, ohne Wirkung, ohne Zweck und Ziel, da es ohne Beziehung zur Gegenwart, zum lebendig wirkenden Dasein ist.

Da die Kommentare die starke Betonung des Vergangenen in der Dichtung so beharrlich übersehen, ist es nötig genauer auf den Text einzugehen. Die Betonung des Tiefen hatte Eckermann verführt, den Aufenthaltort der Mütter ins Erdinnere zu verlegen. Die Betonung des Vergangenen haben bisher nur Obenauer und Rickert berührt. Ich nehme die Verse 6275ff. vor.

„Versinke denn! Ich könnt' auch sagen, steige!

's ist einerlei. Entfliehe dem Entstandnen

In der Gebilde losgebundne Reiche.

Ergötze dich am längst nicht mehr Vorhandnen.“

Die räumlichen Begriffe sind aufgehoben, da dieses Reich nicht räumlich, sondern zeitlich ist. Darum ist es einerlei, ob Faust versinkt oder steigt. Das Entstandene ist die Welt der uns unmittelbar umgebenden konkreten Gebilde. Aus dieser Welt soll Faust entfliehen „in der Gebilde losgebundne Reiche.“ Die losgebundenen Reiche der Gebilde sind die Reiche der losgebundenen Gebilde. Das partizipiale Adjektiv kann sich nur auf Gebilde beziehen, die einmal im Leben als feste Gestalten, Gebilde, „gebunden“ waren. Wie alles Entstandene! Losgebunden, von der lebhaften Wirklichkeit losgebunden sind diese gebundenen Gebilde von einst jetzt im Reiche der Mütter Schemen, Idole. Dies sollte genügen, um den Sinn des wachen Lesers abzulenken von allem Gegenwärtigen und Zukünftigen. Aber Goethe wußte, das verständnisvolle Lesen ist eine schwere Kunst, die sich nur langsam lernt. In der Betrachtung von Kunstwerken und Dichtungen fürchtet der Mensch sich vor dem Neuen, Fremden, Unerwarteten. Wir bleiben gerne im gewohnten Geleise und suchen lieber Anhalt und Zuflucht in einem Lexikon, als daß wir dem Dichter mutig und willig in sein Adyton folgen. Darum durch eindringliche Steigerung doppelt hervorgehoben noch einmal der Hinweis auf das Vergangene:

„Ergötze dich am längst nicht mehr Vorhandnen.“

Der Dichter hat sein Möglichstes getan. Jeder Zugang zum Gegenwärtigen und Zukünftigen scheint vollkommen versperrt. Es ist mir unbegreiflich, wie Witkowski trotz des Textes hier beharrlich weiter vom Vergangenen, Gegenwärtigen, und Zukünftigen im Reich der Mütter sprechen kann.

Noch eine weitere Zeile fordert eine Erklärung, da die bisherigen Kommentare im Banne der Tradition, wie auch ich bis vor kurzem, den Text, den einfachen Wortlaut, umgedeutet haben:

„Um sie kein Ort, noch weniger eine Zeit.“

Man setzt für Ort den uns geläufigeren Begriff Raum, streicht den

unbestimmten Artikel vor Zeit, und kommentiert nun raumlos und zeitlos, um so zum Reich der Ideen oder Urtypen zu gelangen. Raum und Zeit werden also zu kantischen Kategorien. Waren sie das für den Dichter Goethe, der alles konkret leibhaft auffaßte? Wie unterscheidet Goethe als Dichter Raum und Ort? Heißt es doch ausdrücklich im Text „um sie kein Ort“. Weder Reim noch Rhythmus können hier die Wortwahl beeinflußt haben. Zudem war Goethes Wortwahl kaum stark von solchen Äußerlichkeiten bedingt; dazu war er viel zu sehr wortgewaltiger Dichter. „Dieser Erdenkreis gewährt noch Raum zu großen Taten,“ sagt Faust zu Mephisto (V. 10181). Durch sinnvolles Tun soll der Mensch nach dem Vorbild der Gottheit im All den leeren Raum auf Erden ausfüllen und ihn bedeutungsvoll machen. Sobald aber der begrenzte Raum durch sinnvolles Tun oder durch die lebendige Gegenwart eines geliebten Menschen Bedeutung gewinnt, wird der sonst leere öde Raum zum Ort. Man vergleiche das Distichon 22 in *Vier Jahreszeiten*:

„Immer war mir das Feld und der Wald und der Fels
und der Garten

Nur ein Raum, und du machst sie, Geliebte, zum Ort.“

Das Reich, das Mephisto schildert, ist nicht „raumlos“, es ist öder, leerer Raum, ohne Sinn und Zweck, auf englisch the eternal void. Darum ist um die Mütter „kein Ort“. Das veranschaulicht uns Mephisto in seinen Versen durch Anhäufen von negativen Wendungen, Verneinungen alles Begrenzten, Festen, Wesenhaften, Plastischen. Wären nicht die Mütter da, die ihm zuwider sind, da sie ein letzter Abschein selbstloser Liebe sind, so wäre das sein Reich. Man vergleiche V. 11603:

„Ich liebte mir dafür das Ewig-Leere.“

„Eine Zeit“ mit vorhergehender Verneinung, nicht einfach Zeit, ist in Parallele gesetzt zu „kein Ort“. Mephistopheles vermag nicht die absolute Leere einer Zeitspanne zu veranschaulichen. Das übersteigt die Macht plastischer Dichtung. Vielleicht könnte die Musik den Eindruck vermitteln durch eine längere wirklich tote Pause. Wir haben nur die Worte: „Noch weniger eine Zeit“. Die Zeit ist also noch leerer, bedeutungsloser, aber als solche ebensowenig aufgehoben wie der Raum. In der Dichtung bedient sich Goethe nicht der Kantischen Kategorien zur Deutung von Zeit und Raum. „Die Zeit selbst ist ein Element,“ heißt es in den Sprüchen in Prosa. Jedem Leser von *Wilhelm Meister* und *Faust* muß auffallen, wie die verschiedenartigsten Charaktere auf die Ausnützung jeder Stunde drängen, sogar Mephisto und die leichtlebige Philine. Der Erdgeist wirkt der Gottheit lebendiges Kleid am sausenden Webstuhl der Zeit. In der Prometheusode haben die allmächtige Zeit und das ewige Schicksal den Helden zum Manne geschmiedet. Man beachte das Beiwort: die allmächtige! In den Wanderjahren nennt Goethe die Zeit „die höchste Gabe Gottes und der Natur, die freundliche Begleiterin des Daseins.“ Warum nun um die Mütter „kein Ort noch weniger eine Zeit“? Der Raum ist inhaltlos geworden, aber in ihm wesen

noch die Schatten, wie alles Leben sich im Raume bewegt. Es ist noch der uns umgebende Raum. Die lebendige Zeit aber, unsere Zeit, ist aufgehoben, sie ist tot. Wir erleben die Zeit nur in dem Nu, da die ungeborene Zukunft zur lebendigen Gegenwart wird. Die lebendige Zeit ist einzig der Moment between unborn Tomorrow and dead Yesterday. Nur über dieses Nu sind wir Herr:

„Ihrer sechzig hat die Stunde,
Ihrer Tausend hat der Tag.
Söhnchen, werde dir die Kunde,
Was man alles leisten mag.“

So gewinnt die kleinste Zeitspanne Bedeutung, Inhalt, Sinn. So wird „eine Zeit“ zur lebendigen Stunde, wie der leere Raum durch bedeutungsvolles Tun oder Dasein zum Ort wird. Sich träumend, nachtrauernd der Vergangenheit zu widmen, ist nicht im Sinne Goethes: „Am Anfang war die Tat“: sinnvolles, planvolles Tun liegt allem schöpferischen Leben zu Grunde. Dies aber kann sich nur in der lebendigen Gegenwart auswirken. Den eigenen Glauben an die sinnvolle Bedeutung der lebendigen Gegenwart legt Goethe in der Marienbader Elegie der Geliebten in den Mund:

„ . . . Stund' um Stunde
Wird uns das Leben freundlich dargeboten.
Das Gestrige ließ uns geringe Kunde,
Das Morgende — zu wissen ist's verboten . . .
Drum tu' wie ich und schaue, froh verständig,
Dem Augenblick ins Auge! Kein Verschieben!
Begegn' ihm schnell, wohlwollend wie lebendig,
Im Handeln sei's, zur Freude, sei's dem Lieben!“

Das nennt Goethe hier ausdrücklich „hohe Weisheit“.

Was ist das große Adyton 6222ff., das Mephisto in rätselhaften Worten vor Faust auf dessen Frage „Wohin der Weg?“ erstehen läßt?

„ . . . Kein Weg! Ins Unbetretene,
Nicht zu Betretende; ein Weg ans Unerbetene,
Nicht zu Erbittende.“

Wir haben hier ein echt mephistophelisches Rätsel, wenn auch um Faust zu mystifizieren nicht ausdrücklich so gekennzeichnet. Wenn Faust sagt: „Hier wittert's nach der Hexenküche, nach einer längst vergangenen Zeit“, so ist er damit, ohne es zu ahnen, zur Belustigung Mephistos, der Lösung bedenklich nahe gekommen. Man sieht vielleicht, warum Goethe nach der Vorlesung der Szene, als Eckermann um weitere Erklärung bat, diesen nur mit großen Augen ansah und ihm das Manuskript zur nachdenklichen Lektüre mit nach Hause gab. Das Reich der Mütter ist die Vergangenheit, im weiteren Sinn die Geschichte, in der das Vergangene weiter west, nicht ohne Gefahr für das nach neuen Zielen drängende Leben.

„Willst du dir ein gut Leben zimmern,
Mußt ums Vergangene dich nicht kümmern,“

heißt es in Versen in *Lebensregel*; wuchtiger in den Sprüchen in Prosa: „Wir alle leben vom Vergangenen, und gehen am Vergangenen zu Grunde.“ Aus der Romantik, dem Mutterschoß der modernen Geschichtsschreibung, ertönt das erste warnende Wort gegen die Gefahr, die sich aus der Betrachtung und der Vergötterung des Vergangenen erhebt:

„Rückwärts soll die Seele mir nicht fliehn
Zu euch, Vergangene! die zu lieb mir sind.
Und euer schönes Angesicht zu sehn,
Als wär's wie sonst, ich fürcht' es, tödlich ist's
Und kaum erlaubt, Gestorbene zu wecken.“

So spricht Hölderlin, der größte Dichter und scherische Geist seiner Generation. Und was war Goethes schöpferisches Verhalten zum Vergangenen? Wir sehen es am klarsten am *Westöstlichen Diwan*, es erhellt sich schon aus dem Titel: westöstlich! Nirgends der Versuch, das Vergangene des Orients in das Leben von Heute zu zwingen, weder formell noch inhaltlich. Er ließ Hammer-Purgstall Hafis übersetzen, er überließ Rückert und Platen den Versuch, die Form des Ghasels in deutscher Sprache neu erstehen zu lassen und beachtete diese Versuche kaum. Doch selbst Platens Ghasale, die schönsten in deutscher Sprache, verblassen vor der Umformung der Ghaselenform in einzelnen Diwangedichten, wie z. B. „In tausend Formen magst du dich verstecken“ oder vor Brentanos „Was reif in diesen Zeilen steht“. Hierher gehört auch Goethes Wort zum Kanzler von Müller am 4. November 1828: „Es gibt kein Vergangenes, das man zurückrufen dürfte; es gibt nur ein ewig Neues, das sich aus den erweiterten Elementen des Vergangenen gestaltet, und die echte Sehnsucht muß stets produktiv sein.“ Ich betone: „die echte Sehnsucht muß stets produktiv sein.“ Das ist die Forderung, die der Dichter Goethe erhebt und die für ihn stets richtungsbestimmend war. So auch in der dichterischen Gestaltung der Helena: man vergleiche das Idol der Helena am Kaiserhof, ihr Gebaren und ihre Auswirkung mit der Helena im dritten Akt. Anfänglich spricht diese in Trimetern und andern antiken Maßen: sie lebt noch in der Welt des griechischen Altertums. Bald aber tritt sie, ein neugeborenes Wesen, in die neue Welt ein, paßt sich dieser an und wirkt sich in ihr segenspendend aus.

Doch ehe ich von den Müttern Abschied nehme, bleibt noch zweierlei zu betrachten: die Schlußszene des ersten Akts (Rittersaal. Dämmernde Beleuchtung) und zwei Kontrastgestalten aus der Klassischen Walpurgisnacht. Ich lasse diesen den Vortritt: Erichtho und Manto, jene eine Hexe oder Zauberin, diese die Tochter Äskulaps. Erichtho spricht den Prolog zur Klassischen Walpurgisnacht, zum heiteren Spiel der düstere Vorton. Warum dies? Man könnte meinen, Erichtho ist eine bloße Episodenfigur, die, nachdem sie ihren Monolog gesprochen, wieder verschwindet. Doch warum dann dieser an Äschylos gemahnende düstere Ton, als ob wir im unmittelbaren Vorhof einer neuen Oresteia wären? Sie führt sich selber ein:

„Zum Schauderfeste dieser Nacht, wie öfter schon,
Tret' ich einher, Erichtho, ich, die düstere.
. Überbleicht erscheint mir schon
Von grauer Zelten Woge weit das Tal dahin,
Als Nachgesicht der sorg- und grauenvollsten Nacht.
Wie oft schon wiederholt' sich's, wird sich immerfort
Ins Ewige wiederholen . . . Keiner gönnt das Reich
Dem andern, dem gönnt's keiner, der's mit Kraft erwarb
Und kräftig herrscht.“

Wir haben hier den erläuternden düstern Nachklang der Mütterszene. So könnte auch Klio, die Muse der Geschichte, sprechen, nachdem sie durch die Jahrtausende dem Schauspiel zugeschaut und darüber Bericht erstattet: Klio, die Muse der Geschichte, ihr Dienst die Betrachtung und Bewahrung des Vergangenen. Aus der sie umhüllenden Finsternis tritt Erichtho hier wie öfter schon noch einmal zum Schauderfeste dieser Nacht hervor. Der Prolog stellt nicht so sehr die Sphäre des Historischen der mythischen Wirklichkeit der Geisterfeier gegenüber, wie man wohl gemeint hat (Dorothea Lohmeyer, zitiert von Trunz, S. 561). Es ist vielmehr die gespenstische Vergegenwärtung des Vergangenen, der Geschichte. Man beachte die Neubildung Nachgesicht, ein *ἀπαξ λεγόμενον*, sonst nirgends belegt und wohl auch nur hier von Goethe gebraucht. Die Kommentare äußern sich nicht über dieses Wort. Ich verweise auf das vorhin zitierte Nachbild: das Nachgesicht ist das nach außen projizierte Nachbild, das sonst nur in der Erinnerung lebt. Gesicht hat an und für sich häufig die Bedeutung Gespenst, übernatürliche Erscheinung. So *Faust*, 432: „Schreckliches Gesicht!“ oder 520: „Die Fülle der Gesichte.“ Priest übersetzt *spectre*, was zwar die Bedeutung wiedergibt, aber weder den inneren Sinn noch die Bildhaftigkeit des Ausdrucks berührt. Das Nachgesicht ist was beharrt, wenn die lebendige Gestalt verschwunden, das lebendige Geschehen vorbei ist. Es ist unwirklich, gespenstisch. Schon hier zeigt sich eine unverkennbare Ähnlichkeit zum Reiche der Mütter. Hier wie dort:

„Was einmal war in allem Glanz und Schein,
Es regt sich dort, denn es will ewig sein.“

Nun vergegenwärtige man sich die Schlußverse Erichthos, als sie die drei Reisenden nahen sieht:

„Doch über mir! Welch leuchtend Meteor?
Es leuchtet über mir und beleuchtet körperlichen Ball.“

Wie Faust zu seiner Gefahr in das Reich der Mütter drang, so dringt hier in das Reich der Nachgesichte, des gespensterhaften Nachlebens der Vergangenheit das gegenwärtige Leben ein. Erichtho gewahrt es und zieht sich zurück. Warum?

„Ich witt're Leben. Da geziemen will mir's nicht
Lebendigem zu nahen, dem ich schädlich bin;
Das bringt mir bösen Ruf, und frommt mir nicht.
Schon sinkt es nieder. Weich' ich aus mit Wohlbedacht.“

Erichtho ist mehr als eine bloße Episodenfigur. Den Prolog hätte ganz natürlich Homunculus in seiner Rolle als Führer sprechen können, optimistisch, froh und heiter, wie im Grunde die ganze Walpurgisnacht-dichtung. Erichtho dagegen ist der betont düstere Nachklang der Mütterszene. Eine den Müttern ähnliche Gestalt wird beschworen, ewige Betrachterin des Vergangenen, dem Leben abgewandt und deshalb für das Leben eine Gefahr. Aber hier ist dieses Vergangene, was man bei den Müttern nur ahnt, klar dargestellt als das Reich der Geschichte, dieses man möchte sagen rätselhafte Zwitterreich wegen seiner doppelten Auswirkung: „Wir alle leben vom Vergangenen, und gehen am Vergangenen zu Grunde.“ Unser Wissen um das Vergangene kann Ansporn oder Hemmschuh sein. „Tödlich ist's, und kaum erlaubt, Gestorbene zu wecken.“

Die Kontrastgestalt zu Erichtho ist Manto, schon als Tochter Äskulaps (in der antiken Sage ist sie die Tochter des blinden Sehers Teiresias!) zum Dienst am Leben vorbestimmt. Sie fleht zum Vater daß er doch endlich der Ärzte Sinn von Mord und Totschlag zum Dienst am Leben bekehre. Sie steht erwartungsvoll, empfänglich für das Kom-mende, und darum nicht gelangweilt, wie sogar der weise Chiron, mitten im lebendigen Geschehen. Die Zeit ist ihr Element: „Ich harre, mich umkreist die Zeit.“ Darum nimmt sie Faust, der im Leben neues Wagnis sucht und das noch nie Erreichte erringen und vergegenwärtigen will, in ihre Obhut mit den vielsagenden Worten: „Den lieb' ich, der Un-mögliches begehrt.“ Man vergleiche damit die Mütter und deren Nachklang in Erichtho, die nur in der ewigen Betrachtung des Vergangenen weilen, was auch in Chiron leise nachklingt. Wie gewinnt von diesem Blickpunkt aus diese ganze Partie der Faustdichtung Sinn und Ziel. Was blasse Allegorie war, wird lebendiges Sinnbild.

Ich mache hier noch auf ein Wort Chirons aufmerksam: „Den Poeten bindet keine Zeit“ und auf Fausts Antwort: „So sei auch sie (Helena) an keine Zeit gebunden.“ Ein klarer Fingerzeig für die Deutung der Helenatragödie: nur in der Dichtung fallen die Grenzen von Raum und Zeit. Weil Faust das Leben im Fabelreich sucht, wird es ihm wiederkehren, läßt sich am Anfang der Walpurgisnacht Homunculus vernehmen.

Doch nun zu der Schlußszene des ersten Akts: „Rittersaal. Dämmernde Beleuchtung.“ Das Bild, das Faust vom Reich der Mütter entwirft, deckt sich mit dem Bild, das Mephisto entworfen hat. Dieser inspiriert hier Faust:

„In eurem Namen, Mütter, die ihr thront
Im Grenzenlosen, ewig einsam wohnt,
Und doch gesellig. Euer Haupt umschweben
Des Lebens Bilder, regsam ohne Leben.
Was einmal war in allem Glanz und Schein,
Es regt sich dort, denn es will ewig sein.“

Wer hier noch immer Ideen oder Urtypen, die unvergänglichen Urbilder alles Seins wittert, der sei nicht so sehr auf den vorletzten Vers verwiesen mit der Betonung des Vergangenen, als auf die Schlußworte: „es will ewig sein“. Da Ideen und Urtypen ihrem ganzen Wesen nach ewig sind, kennen sie nicht dies Verlangen, das nur vergänglichen Wesen anhaftet. Zur Belehrung des Hofes hören wir, was wir aus Mephistos Beschreibung dieses Adytons schon wissen. Da es sich um eine Vorführung von glänzenden Bildern zur Ergötzung des vergnügungssüchtigen Hofes handelt, ist das Wort Schemen ausgeschlossen; es heißt nun: „der Lebens Bilder, regsam ohne Leben.“ So wird auch der Glanz und Schein von einst betont, den diese Bilder widerspiegeln sollen. Das Grauen der Einsamkeit, die Schrecken des Wegs sind aus Rücksicht auf das Spiel, das gefallen soll, getilgt. Später, als Faust *aus seiner Rolle fällt* und er hemmungslos seine eigenen Empfindungen ausströmen läßt, spricht er von „Graus und Wog“ und Welle der Einsamkeiten“ und von seinem Schreckensgang. Man hat nicht genügend beachtet oder einfach als belanglos übersehen, daß Faust in seiner eröffnenden Rede als geschickter Akteur in einem Zauberspiel seine Rolle spielt. Demgemäß tritt er auf „Bekränzt, im Priesterkleid, ein Wundermann“. Er hat sich also nach seiner Rückkehr aus dem Reich der Mütter für seine Rolle kostümiert und intoniert nun laut Bühnenanweisung seine Rolle „großartig“. Nicht nur das: zu Beginn der Vorführung taucht Mephisto aus seinem Souffleurloche und kommentiert das Spiel, für uns, nicht für den Hof. Er hat die Regie:

„Von hier aus hoff' ich allgemeine Gunst,
Einbläserien sind des Teufels Redekunst.“

Dazu ködert er noch den Astrologen mit dick aufgetragenem wenn auch ironischem Kompliment:

„Du kennst den Takt in dem die Sterne gehn,
Du wirst mein Flüstern meisterlich verstehn.“

Was auch heißen kann und wohl heißen soll: ein Scharlatan hilft dem anderen. So spielt auch Faust seine Rolle: er folgt den Einbläserien Mephistos. Als Ouvertüre zu einem Zauberspiel für den Hof ist die ganze erste Rede Fausts zu interpretieren. „Großartig“ intoniert er weiter:

„Und ihr verteilt es, allgewaltige Mächte,
Zum Zelt des Tages, zum Gewölb der Nächte.
Die einen faßt des Lebens holder Lauf,
Die anderen sucht der kühne Magier auf;
In reicher Spende läßt er voll Vertrauen,
Was jeder wünscht, das Wunderwürdige schauen.“

Wer sind die allgewaltigen Mächte, die Faust hier anruft? Wie aus den Schemen Bilder werden, wie der Glanz und Schein, der diesen Bildern einst eigen war, betont wird, wie jeder Hinweis auf Schrecken und Grauen getilgt wird, wie die Einsamkeit, in der die Mütter thronen, durch das Wort gesellig romantisch angenehm gemildert wird, so ge-

sellte sich zu dem Namen Mütter als neue Umschreibung „allgewaltige Mächte“. Was muß dieser Magier für ein Wundermann sein, der gleich diesen „allgewaltigen Mächten“ die Bilder des Vergangenen ans helle Licht des Tages hervorzaubern kann! Durch die feierliche Anrede an diese Mächte steigert er in den Augen dieses schaulustigen Publikums die Bedeutsamkeit seines Tuns. „Einbläsereien sind des Teufels Redekunst.“ Man braucht sich nicht länger den Kopf zu zerbrechen, wer denn diese plötzlich auftauchenden Mächte sind, da doch sonst den Müttern hier im Ernste eine neue Rolle im Weltgeschehen zugemutet würde. Man will den jungen Kaiser und den vergnügungslüsternden Hof amüsieren und sich dabei möglichst wichtig machen. Im ersten Teil der Szene, bis Faust aus der Rolle fällt, leitet Mephisto das Spiel.

Hier ist leider eine kleine Abschweifung nötig. Witkowski verweist auf zwei frühere Fassungen einer Stelle in Fausts erster Rede. Anstatt „der kühne Magier“ hieß es früher „getrost der Dichter“ oder „der kühne Dichter“. Witkowski kommentiert dann die Verse von der früheren Fassung aus: die ursprüngliche Fassung soll uns hier wie des öfteren den wahren Sinn der Dichtung vermitteln. Ebenso verfährt selbst Reinhard Buchwald in seinem Führer durch Goethes Faustdichtung. Er zitiert als erster, soweit ich im Bilde bin, den ganzen Urtext. Ich zitiere daraus nur die vom späteren Text abweichenden Schlußverse:

„Die einen faßt des Lebens holder Lauf,
Die andern sucht getrost der Dichter auf.
Der spendet nun den Weihrauch voll Vertrauen,
Was jeder wünscht, das Schöne läßt er schauen.“

Die Schlußfassung, wie sie der Dichter bietet, läßt Buchwald als für die Deutung belanglos unberührt. Wenn aber der eigentliche Sinn dieser Szene, wie Goethe sie, als er die Dichtung abgeschlossen, uns übergab, in der gestrichenen Urfassung klar vorliegt und nur von daher zu erfassen ist, warum dann die neue Fassung? Wußte Goethe, schon vom Alter umnebelt, nicht mehr was er wollte? Man denke an das Wort Gottfried Kellers: „Der Greis spielte, aber er spielte wie ein Gott.“ Der von Goethe gewollte Sinn der Dichtung ist in der letzten Gestaltung des Textes zu suchen. Natürlich ist höchstes Amt des Dichters das Schöne zu gestalten, wie Buchwald hervorhebt. Aber ruft denn der Dichter das Schöne unter den Einbläsereien Mephistos hervor? Faust ist in dieser Szene nicht Dichter, sondern der vom Meister toller Zaubereien inspirierte Magier. Daher streicht Goethe „getrost der Dichter“ und setzt dafür „der kühne Magier“. So muß auch das Schöne weichen, denn nur das Wunderwürdige liegt im Reich des Magiers. Faust hat ja im Reich der Mütter das Schöne nicht erblickt: er mußte sich vielmehr die Schemen vergangener Schöne mit dem Schlüssel vom Leibe halten, wollte er lebendig wieder ans Licht des Tages zurückkehren, Erst als sich ihm am Kaiserhof im Weihrauchnebel das Schöne enthüllt, fällt er aus der Rolle. Nun spricht nicht mehr der Magier – der wird noch

für seine Freveltat büßen — sondern der von der Macht des Schönen erschütterte Mensch. Im tiefsten erschüttert sein aber ist Vorbedingung schöpferischer Kunst. Ein neuer Aufstieg Fausts bereitet sich vor: im Reiche der Schönheit, der Dichtung.

Vielleicht drängt sich hier manchem Leser die Frage auf: kann man dieser von Mephisto inspirierten Schilderung Fausts trauen? Ich antworte: die Schilderung, die Faust vom Reiche der Mütter gibt, entspricht der Mephistos nicht nur, weil sie von Mephisto inspiriert ist. Schon weil Mephisto Faust in dieses Reich entläßt, ist eine bewußte Irreführung von vornherein als zwecklos ausgeschlossen. Auch als Faust im Spiel aus der Rolle fällt, er also seine eigenen Eindrücke wiedergibt, decken sich seine Aussagen vollkommen mit denen Mephistos, nicht nur inbezug auf die Schreckensfahrt dahin, sondern auch inbezug auf die gespensterhafte Unwirklichkeit der Schemen, die im Reiche der Mütter wesen. Übrigens ist Goethes Mephisto trotz Fausts Aussage (V. 1334) nicht der alttestamentliche Teufel, der Vater der Lüge: er ficht als gewiegter Dialektiker mit Wahrheiten. Nur so kann er hoffen, mit Faust sein Ziel zu erreichen.

Ich kehre zum Anfang unserer Szene zurück. Zu dem Reiche ewiger Schöne haben weder Mephisto noch der Magier Faust Zugang. Wie aber in der Hexenküche das Bild im Zauberspiegel Faust für weibliche Schönheit empfänglich machte, so daß er den Wust der Hexenküche darob vergaß, so bereitet ihn hier das Idol vor auf die Idee, d. h., auf die dichterisch emporgesteigerte Annäherung an die ewige Vollkommenheit, *more real than living man*. Aber dieser Wunsch Fausts entspringt nicht seinem innersten Wesen, sondern dieser Wunsch wird ihm von außen her durch das lüsterne Verlangen des jungen Kaisers suggeriert. Also haftet diesem Wunsche, den der Magier Faust sich zum Verderben erfüllt, von Anfang an etwas Unlauteres an. Wie das schaulustige Publikum in der großen Mummenschanz verwechselt er Schein und Wesen. So setzt die Läuterung ein: das Schöne ist ihm kein leeres Spiel, und Mephisto trägt den Bewußtlosen paralysiert von dannen. Im Reich des Unbewußten fern von jeder Einwirkung Mephistos, muß sich dieses Verlangen emporläutern zur reinen Sehnsucht, die sich dichterisch schöpferisch auswirken kann. Im Reich des hohen Mythos, fern von aller Magie, beginnt Fausts Traum mit der Zeugung Helenas. Aus dem Reich des Idols, dem frevelhaft durch Magie betretenen, treten wir ein in das Reich des Traums, des Märchens, der Dichtung. Man achte auf die Worte des Astrologen (V. 6484 ff.), der hier, nicht mehr von Mephisto inspiriert, aus sich selber spricht:

„Von Schönheit ward von jeher viel gesungen —
Wem sie erscheint, wird aus sich selbst entrückt,
Wem sie gehörte, war zu hoch beglückt.“

Der zweite Vers beschreibt nicht das Spiel, sondern was in Faust vorgeht, und der dritte weist vorwegnehmend auf das tragische Ende dieses

Glückes hin. Man sieht in dieser Dichtung immer neue Verzahnungen. Ob diese absichtlich vom Dichter erstrebt oder sich aus der Tiefe des künstlerischen Schaffens unbewußt einstellen, wer will das unterscheiden?

Was sich Faust zunächst unbewußt im Traum gestaltet, enthüllt uns Homunculus, das von Wagner chemisch in der Retorte erzeugte Menschlein. Von Wagner erzeugt, das lesen wir im Text. Die Legende, daß dabei Mephisto die Hand im Spiel gehabt hat, geht von Eckermann aus. Aus dem Text wird sie keiner ablesen. (Man vergleiche Rudolf G. Binding, Goethekalender, 1938). Mephisto selber, der als er bei Wagner eintritt, nicht die leiseste Ahnung von dessen Vorhaben hat (V. 6836 f. und 6861 f.), scheint in der ganzen Szene Homunculus konsequent unter die Menschen einzureihen, wie anderseits Homunculus sich in Gegensatz zu Mephisto und dessen Welt setzt. Die Schlußworte Mephistos ad spectatores:

„Am Ende hängen wir doch ab
Von Kreaturen, die wir machten,“

bezieht man am besten, mit Binding, auf Wagner, der seinem Retortensöhnlein echt menschlich väterlich nachtrauert. So siegt das rein natürliche Empfinden über alles „Chemische“, worin Wagner in seiner verblendeten für Goethe blasphemischen Gelehrteneitelkeit den „höheren Ursprung“ sehen will. Außerdem spricht Mephisto hier eine allgemeine Wahrheit aus, worauf Goethe im Gespräch mit Eckermann hinwies. Dazu ist aber auch in gewisser Hinsicht Faust Mephistos Geschöpf, womit er sich beladen hat: er hat ihn zu Wagner geschleppt und muß ihn nun gegen seinen Willen in die klassischen Gefilde begleiten. Wer aber noch immer in Homunculus ein Geistlein sehen will, das Mephisto bei seinem Eintritt ins Laboratorium in die Phirole hineingezaubert hat, der muß doch zugeben, daß sich im Wesen des Homunculus keine Spur von dieser vermeintlichen Mitwirkung Mephistos zeigt. Und warum sollte Goethe hier Mephisto, den Feind alles Lebens, als lebensschöpferisch darstellen? Homunculus ist, wie schon der Name andeutet, rein menschlich. In ihm wirkt, was Goethe das Göttliche nennt: er ist hilfreich und von reiner Güte beseelt. Für das Sinnlich-Schöne, zumal wie es sich in der Antike offenbart, ist er empfänglich, wie Goethe selber, was ihm wohl niemand im Ernst als teuflische Verworfenheit ankreiden wird. Der Titanismus Fausts ist ihm fremd, er schlägt in dieser Hinsicht eher Wagner nach. Die Forderung Mephistos:

„Wenn du nicht irrst, kommst du nicht, zu Verstand,
Willst du entstehn, entsteh' auf eigne Hand,“

weist er mit früher Weisheit zurück:

„Ein kluger Rat ist auch nicht zu verachten,“

und erkiest sich Thales zum Berater. Dazu hat Homunculus nichts vom Sarkastischen, nur Negativen, das Mephisto anhaftet. Er hat Zugang zum Reich des Unbewußten, was Mephisto verschlossen ist. Er deutet Fausts Traum von der Erzeugung Helenas, und Mephisto kommentiert:

„Was du nicht alles zu erzählen hast!
 So klein du bist, so groß bist du Phantast.
 Ich sehe nichts –“ (V. 6921 ff.)

Goethe wollte dem guten Eckermann die Lust am eigenwilligen Spintisieren nicht verderben, er stachelte sie eher ein wenig an. Als kluger Erzieher kannte er die Grenzen von Eckermanns Begabung und kargte hie und da nicht mit Lob, z. B., wenn Eckermann aus Erfahrung über zoologische Dinge berichtete. Zudem ist ja hier das Böse in der Hybris Wagners wirklich mit im Spiel: eritis sicut Deus könnte der Teufel auch ihm sehr wohl ins Stammbuch schreiben, sogar im Präsens statt im Futurum.

Die Szene im Laboratorium bildet den Übergang zur klassischen Walpurgisnacht und diese ist zur großen Mummenschanz in Parallele zu setzen. Homunculus ist vorgebildet in Knabe Lenker: „Bin die Verschwendung, bin die Poesie.“ Wie dieser der Führer Fausts in seiner Rolle als Plutus war, so ist Homunculus Fausts Führer zur klassischen Walpurgisnacht. Ist er eine dämonische Natur, wenn auch nur im beschränkten Maße, so ist er das, wie Knabe Lenker, oder Euphorion. Zur Sippe Mephistos, der vor ihm die Segel streicht, gehört er nicht. Er erfaßt Fausts Streben, er kennt die Macht hoher Poesie! Was besagen sonst seine Worte, als er mit Mephisto Erichtho entweichen sieht?

„Laß sie schreiten! Setz' ihn nieder,
 Deinen Ritter, und sogleich
 Kehret ihm das Leben wieder,
 Denn er sucht's im Fabelreich.“

Was aber ist das Fabelreich anders als das Reich hoher Dichtung, wie es sich uns in der Walpurgisnacht erschließt! Man beachte das begründende, rhythmisch stark betonte d e n n: hier im Reiche hoher Poesie wird Faust wieder erstehen. Jetzt wird ersichtlich, warum Goethe die Verse in Fausts Prolog zum Zauberspiel umgestaltete und das „Schöne“ in das „Wunderwürdige“ und „getrost der Dichter“ in „der kühne Magier“ wandelte. Man achte auch auf Homunculus' Worte, die er in seiner folgenden Rede an Faust richtet:

„Wer zu den Müttern sich gewagt,
 Hat weiter nichts zu überstehen.“

Fausts mutige Tatkraft ist zur Genüge erwiesen, und die aktuelle Hadesfahrt ist unnötig geworden. Die hohe Dichtung kann ohne diesen zweiten Schreckengang ans Ziel gelangen. Im Reiche der Dichtung fallen die Grenzen von Zeit und Raum. In der klassischen Walpurgisnacht erscheint das Vergangene als gegenwärtig, die Erinnerung wird belebt durch die gegenwärtige Gestalt: „Gestalten groß, groß die Erinnerungen“ (V. 7190). Faust erlebt in diesem Fabelreich die Nachwirkung des Vergangenen als gegenwärtige Wirklichkeit. So fließen in der Szene am unteren Peneios Traum und Erinnerung, Traum und Wirklichkeit in eins zusammen:

„Ich wache ja! O laß sie walten,
Die unvergleichlichen Gestalten,
Wie sie dorthin mein Auge schickt.
So wunderbar bin ich durchdrungen!
Sind's Träume? Sind's Erinnerungen?
Schon einmal warst du so beglückt.“

Von der Vision Helenas durchdrungen wird Faust hier zum mitschaffenden Dichter. Nicht länger sind ihm die Gestalten ein „Gegenüber und Außerhalb wie sie es für Mephisto wären . . . Faust ist nicht im Stande, den eigenen produktiven Anteil von der Erscheinung abzulösen. . . . Was er erblickt: es sind ‚die unvergleichlichen Gestalten, wie sie dorthin mein Auge schickt.‘“ (Kurt May: *Faust 2. Teil in der Sprachform gedeutet*. Zitiert von Trunz, S. 565) Das Erscheinen Chirons, sein Bericht, wie er einst Helena auf seinem Rücken getragen, steigert noch Fausts Verlangen. Chirons Worte: „Den Poeten bindet keine Zeit“ gewinnen für Faust tiefere Bedeutung, einen neuen uns nicht mehr unerwarteten Sinn. Denn Faust antwortet:

„So sei auch sie an keine Zeit gebunden,
Hat doch Achill auf Pherä sie gefunden,
Selbst außer aller Zeit.“

Nun sind wir auf das Eingreifen Mantos vorbereitet, die Faust vielsagend mit den Worten empfängt: „Den lieb' ich, der Unmögliches begehrt.“ Ihr, der Seherin, die dem Leben dient, ist große Leidenschaft heilig, weil nur in ihr sich das Leben in gewaltigem Schöpferdrange ewig neu gestaltet. Große Leidenschaft, die zu unerreichten Zielen drängt, spricht aus dem ganzen Wesen Fausts, wie es hier Chiron kündigt. Es ist dieselbe Leidenschaft, die sich in der Schlußrede des ersten Aktes ausspricht:

„Hier fass' ich Fuß! Hier sind es Wirklichkeiten,
Von hier aus darf der Geist mit Geistern streiten,
Das Doppelreich, das große sich bereiten.
So fern sie war, wie kann sie näher sein!
Ich rette sie, und sie ist doppelt mein.
Gewagt! Ihr Mütter! Mütter! müßt's gewähren!
Wer sie erkennt, der darf sie nicht entbehren.“ –V. 6553 ff.

Was ist das Doppelreich, das große, das sich hier bereiten „darf“? Ich habe durch die Jahre, wenn auch schon des längeren nicht ohne Bedenken, gläubig nachgesprochen: die Vermählung von Ideal und Wirklichkeit, „Idealität und Realität“ (Witkowski). Aber diese Verse selbst, scheint mir, machen diese Deutung unmöglich. Faust ist aus dem Reiche der toten Idole des Vergangenen in die lebendige Gegenwart zurückgekehrt. Von hier aus darf der Geist mit „Geistern“ streiten, d. h., sein Geist darf streiten mit den toten Gespenstern von einst. Was heißt „so fern sie war“ anders als so zeitlich fern sie war? Jahrtausende trennten sie von dem warmen Leben: „Ich rette sie und sie ist doppelt mein.“ Das hohe unerreichbare Ideal in die Wirklichkeit des Alltags hinabzerren, das soll eine Rettung sein? Nein, aus dem blassen Gespensterdasein des

Idols will Faust Helena ins warme Leben zurückführen. Das heißt: „Ich rette sie.“ Das Reich der Mütter ist noch schattenhafter als der antike Hades. Von diesen tristen Bewahrerinnen des Vergangenen will Faust die mehr als wirkliche Helena erzwingen, das tote Scheinidol „regsam ohne Leben“ unmittelbar in die Gegenwart hinüberführen als lebendiges Ideal. Das Doppelreich, das große, ist die Vermählung fernster Vergangenheit mit einer zum Ideal emporgesteigerten Gegenwart. Dead Yesterday and Unborn Tomorrow, das tote Idol und das ins Leben drängende Ideal sollen eins werden. Das ist das Amt hoher Dichtung und nur in ihr erreichbar: „Den lieb' ich, der Unmögliches begehrt.“ Und was besagt von hier aus Mantos Hinweis auf Orpheus, den thrakischen Sänger, dem sein kühnes Unterfangen an der Schwelle des Gelingens mißlang? Warum mißlang es, trotz seines drängenden Sehnsens? Er traute nicht blindlings der Macht seines Sanges, ihm die Wirklichkeit zu erzwingen.. Als sein sterbliches Ohr die Tritte seiner Geliebten nicht mehr vernehmen konnte, wurde er irre an der Macht seines Sanges, und sein Gebilde zerrann. Darum Mantos Anrede an Faust als den neuen Orpheus, dessen gewaltige Sehnsucht sich in lebendiger Gestalt schöpferisch auswirken muß:

„Hier hab' ich einst den Orpheus eingeschwärzt:
Benutz' es besser! frisch! beherzt!“

Schon der humorvolle Ton des ersten Verses wirkt ermunternd und ermutigend: hier wittert es nicht nach tragischem Fehlschlag. Wer von so hohem Mute beseelt so hoch in Mantos Gunst steht, dem muß selbst dieses kühnste Wagnis gelingen. Dieser optimistisch sieghaft heitere Ton klingt sogar in den Seismospartien weiter: siegreich ringt sich das ewige Schöne über den chaotisch zerstörerischen Kräften empor. Mephisto ist zur Untätigkeit verurteilt, die Macht des Bösen ist lahm gelegt. Als Phorkyade findet er schließlich die für seine kommende Rolle gemäße Maske: als Wärterin und Kindermädchen im dritten Akt.

Aus der dichterisch beflügelten Sehnsucht Fausts ersteht die neue Helena more real than living man, nicht eine tote, blasse Kopie eines früheren Gebildes. Wie Goethes Iphigenie die euripideische an „reiner Menschlichkeit“ überragt, so überragt die Helena des dritten Akts ihr Vorbild in Homer und der griechischen Sage. Während aber Iphigenie bei aller seelischen Emporsteigerung und Läuterung in der antiken Welt im griechischen Raume verbleibt, verläßt Helena diese Sphäre und lebt sich in die Welt Fausts ein.

Der Ausklang der Klassischen Walpurgisnacht ist der denkbar schönste und wirkungsvollste Übergang zur Helenatragödie. Als Homunculus in Liebesdrang am Throne der Schönheit, Galateas, der Vertreterin Aphroditens, zerschellt und ein feuriges Wunder ringsum die Wellen verklärt, erklingt der gewaltige Chorgesang zum Preise des Lebens, der vier Elemente. Die Sirenen aber, da sie sehen, wie die Wogen ringsum aufglühen vom Feuer umronnen, preisen die Herrschaft des Eros:

„So herrsche denn Eros, der alles begonnen.“

So begann einst Lukrez seine Dichtung von der Natur aller Dinge (*De Rerum Natura*) mit dem Preise der Allesverknüpferin Venus. „So herrsche denn Eros, der alles begonnen.“ Die Helenatragödie setzt dies in die Tat um. Für die Hadesfahrt Fausts ist nicht mehr Raum. Wahrscheinlich hatte Goethe den langgehegten Plan schon fallen lassen, ehe er den Schluß der Klassischen Walpurgisnacht gestaltete. Wann? Wohl zu der Zeit, als er mit kluger Einsicht oder vom sicher das Richtige treffenden dichterischen Instinkt geleitet in der prologisierenden Rede Fausts das Schöne in das Wunderwürdige und „getrost der Dichter“ in „der kühne Magier“ wandelte. Als Goethe zu Eckermann am 15. Januar 1827 über die Schwierigkeiten, die in der Klassischen Walpurgisnacht noch zu überwinden seien, sprach und auf die gewaltige Rede Fausts, die Proserpina zu Tränen rühren sollte, hinwies, lag nur die erste Skizze vor. Zur wirklichen Ausgestaltung kam Goethe erst in der ersten Jahreshälfte 1830. In den drei Jahren hat er sich zu endgültiger Klarheit durchgerungen. Warum im aktuellen Gang zu Persephoneia noch einmal die alte Hybris Fausts heraufbeschwören? Warum diese hier sich segensreich entfalten lassen? Das lag kaum im Sinn der Dichtung. Zudem, was wäre es, trotz aller Steigerung, mehr gewesen als eine Wiederholung des ersten Schreckensganges, also störendes Beiwerk? Da die Erscheinung Helenas, ihre Wiederverkörperung sich im Reich hoher Dichtung vollziehen soll, ist der frühere Plan hinfällig geworden. Wie bei Faust selber nicht der leiseste Hinweis auf seine Hadesfahrt, so bei Helena nicht die Spur einer Erinnerung an einen Aufenthalt im Hades: sie kehrt vom Falle Trojas unmittelbar zurück in den Palast Menelaos. Erst nach ihrem Tode, als das höchste Gebilde schöpferischen Dichtertums zerflossen ist, erwacht im Chor die Erinnerung an den Hades (V. 9985-88). Auch hier hat höchste künstlerische Einsicht gewaltet. Von wissenschaftlichen Arbeiten hat einmal Albert Köster das kluge Wort geprägt: „Das Schwerste beim Sammeln ist das Wegwerfen.“ Nun, es ist nicht der geringste Beweis gereiften dichterischen Könnens, wenn auch der Dichter seiner Kunst dieses Opfer bringt und selbst das Gewaltigste, um das seine Phantasie gerungen, seiner künstlerischen Einsicht opfert. Wer im fünften Akt die Szene Mitternacht dichten konnte, dem wäre wohl auch dieses neue Wagnis gelungen, wenn er es für nötig oder wünschenswert befunden hätte. Man freue sich der Faustdichtung, wie sie der Dichter uns hinterlassen hat.

ZU EINEM RILKE-GEDICHT

HARRY TUCKER, JR.
West Virginia University

Ende des Herbstes

Ich sehe seit einer Zeit,
wie alles sich verwandelt.
Etwas steht auf und handelt
und tötet und tut Leid.

Von Mal zu Mal sind all
die Gärten nicht dieselben;
von den gilbenden zu der gelben
langsamem Verfall:
wie war der Weg mir weit.

Jetzt bin ich bei den leeren
und schaue durch alle Alleen.
Fast bis zu den fernen Meeren
kann ich den ernsten schweren
verwehenden Himmel sehn.

Im Folgenden wird versucht, der Erscheinungsform, der eigentlichen Seinsweise dieses Gedichtes gewahr zu werden, einzusehen, wie Gehalt und Form sich durch ein bindendes, vorherrschendes Moment zu einem plastischen, beweglich-schönen Ganzen vereinigen. Dabei lassen sich nämlich mancherlei Progressionen erkennen, welche das Gedicht ständig durchziehen und den Gesamteindruck des Erlebten auf überraschend vollendete Weise verstärken, indem sie uns gleichzeitig einen tieferen Einblick in die wunderbare Schöpfungskraft einer Dichtergröße gewähren. Wie diese Progressionen sich gestalten, wie das Ganze überhaupt als ein Organisch-Progressives aufzufassen wäre, wird hoffentlich am Ende dieser Bemerkungen einigermaßen klar sein.

Ein Herbstgedicht ist es aus dem *Buch der Bilder*, das wir hier vor uns haben, ein Gedicht also, dessen Erlebnis durch die Jahreszeit des Verfalls, der sich neigenden Verwandlung in den Dingen bestimmt ist. Verwandlung: das heißt nun Zeitfolge, etwas, was zunächst innerhalb der Zeit vor sich geht. Sie ist der gleich am Anfang angeschlagene, den ersten beiden Strophen unterliegende Grundton. Es wird getötet: der Übergang also vom zeitlichen ins zeitlose Sein, und es verwandeln sich die Gärten von Mal zu Mal, von einem Zeitpunkt zum anderen: es ist dies ein ‚langsamer Verfall‘, dessen Eindruck gesteigert wird durch das zuerst Vergilben, dann endlich Gelbgewordensein der Gärten. Hier wäre eine Progression gebildet durch das Partizipium *gilbenden* und das darauffolgende statische *gelben*, was ja einen Vorgang zeitlichen Wandels andeutet. Stete Wandlung ist es also, die innerhalb dieses jahrzeitlichen Phänomens vorgeht und ihren Abschluß in der zweiten Strophe findet, obzwar die Gärten erst mit der Anfangszeile der dritten tatsächlich

„leer“, verstorben sind. Wie das Jahr, so neigt sich auch der Herbst, schon an sich geläufiges Symbol des Verfalls, seinem Ende zu. Das Leben ist im Begriff, in starre Todesleerheit überzugehen. Werden die Gärten gelb, so sind sie schon dem Versterben anheimgefallen; hier werde auf jenen Todesgedanken in der ersten Strophe hingewiesen.

Allein dieser Wandlung gesellt sich merkwürdigerweise eine progressive Konkretisierung der Dinge zu: in der ersten Strophe erscheinen zunächst Abstraktheiten (*alles, Etwas*), in der zweiten hat man allerdings nur um ein einzelnes Naturphänomen zu tun, die Gärten, in der letzten aber entwirft der Dichter plötzlich ein ganz konkretes Bild von Alleen, Meeren und dem Himmel. Auch wird eben in dieser Strophe, ja in der allerletzten Zeile, das schon Dargestellte durch den Himmel erweitert. Denn man hat bis dahin nur eines Bildes der Erde gewahrt und zwar des eines ziemlich beschränkten Gegenstandes, der Gärten nämlich. Erst nun wird das Geschaute vollkommen, sogar kosmisch, durch den Zusatz des Himmels. Das Ganze gibt den Eindruck, als ob man ein Gemälde betrachtete, hier freilich eine Miniatur, und gerade diese Progression vom Abstrakten zum Konkreten, etwa von der dämmernden Skizze am Anfang zum fertiggewordenen Bilde am Ende ist es, die einen so unerhört kunstvoll anmutet, das Gemälde aber wiederum mit nur drei oder vier Pinselstrichen umrissen.

In dieser gemäldehaften letzten Strophe liegt nun einmal eine räumliche Progression vor: das Auge des Dichters blickt von den leeren Gärten, leer weil alles nun doch zeitlich abgeschlossen ist, hin durch die Alleen. Alleen: das sind also Bahnen, vorgeschriebene Pfade, Richtungsgebendes, worauf man von einem bestimmten Punkte zum anderen dahinschreitet. Zugegeben, daß man keinen tatsächlichen Spaziergang macht – es wird ja bloß geschaut – so ist aber dabei der deutliche Eindruck räumlicher Bewegung doch nicht wegzuleugnen. Ganz am Ende der Alleen sieht der Dichter „fast bis zu den fernen Meeren“, die ja im allgemeinen als Symbol der Raumlosigkeit gelten. Erst dort schaut er den ernsten, schweren und verwehrenden Himmel, der das Letzte, die Unendlichkeit selber ist. Denn die Meere sind doch etwas Begreiflich-Materielles, uns letzten Endes Vertrautes, während der Himmel sich dem unerforschbaren, unermesslichen Weltall gleichsetzt. Hier ist nun vor allem auf die geniehafte Linealität aufmerksam zu machen, welche – vom Dichter, dem Einzelnen, über Gärten und Meere hin zum unbeschränkten All ziehend – ein anschauliches Perspektiv bildet, das dem Gemäldehaften dieser Strophe völlig entspricht und erstaunlich plastisch ist im Vergleich zu dem uns etwas vag und abstrakt vorkommenden Anfang.

Man darf also beim „Ende des Herbstes“ drei grundsätzliche Progressionen erkennen: die der Zeit, des Stoffes und des Raumes, also der drei Bedingungen alles Seins: des zeitlichen, herbstlichen Wandels (*von Mal zu Mal, langsamem* usw.); der progressiven Konkretisierung der Ge-

genstände, vom ganz Abstrakten zum eigentlich Gemäldehaften; endlich jenes Perspectives, das auch als Wandlungsvorgang gelten darf: es streift der Blick zuerst das Nächste, um dann immer weiter, deduktiv schauend, die entfernteren Dinge wahrzunehmen.

Wie bei aller Dichtung muß nun die Frage gestellt werden: wie verhält sich der Dichter selber zum Erlebten? Unlängst ist über ein Herbstgedicht von Stefan George scharfsinnig-erklärend geschrieben worden.¹ Dort wird, der geläufigen romantischen Einstellung gegenüber, die Eigenart des Verhältnisses Dichter:Landschaft bei George deutlich ans Licht gerückt. Bei dem neueren Dichter, so heißt es, bestehe kein reflexives Erlebnis, wobei die Natur als bloße „Stimmungsauslöserin oder -verdopplerin“ existiere, sondern für ihn seien die herbstlichen Phänomene einfach „Gegenstand des Erkennens“, was auch gerade bei diesem Gedicht Rilkes augenscheinlich der Fall ist. Man merke, wie schon mit der Anfangszeile vor allem geschaut wird, übrigens in der letzte Strophe, Zeile 11, und noch gar das allerletzte Wort des mit objektivem Abstände anfangenden Gedichtes. Allein das Verhältnis Dichter:Landschaft ist bei Rilke sonst anders als bei George, der „durch seine willensstarke, schöpferische Magie die scheinbar tote Natur belebt;“ in diesem Herbstgedicht Rilkes handelt es sich nicht so sehr um die magische Gestaltung des Gegebenen, als um das passive Empfangen des Geschauten, welches das künstlerisch formende Gemüt auf sich in erster Linie stimmunggebend wirken läßt. Es wäre nun im Gehalte auch noch eine vierte Progression zu erkennen: die der Objektivität zur wachsenden Subjektivität des Betrachtenden. In der ersten Strophe wird fast sachlich berichtet; der Dichter merkt sich den beginnenden Wandlungsvorgang, aber er steht diesem gleichsam als teilnahmsloser Zuschauer gegenüber. Bei den Zeilen 7-9 jedoch wird ein stark subjektiver Ton angeschlagen; besonders die neunte Zeile klingt müde, abgemattet. In der dritten Strophe gewinnt es, scharf ausgeprägt, entschieden an subjektivem Gehalte: die dem Himmel beigefügten Eigenschaftswörter wirken ausdrucks- und gefühlvoll. Der Dichter mißt dem Himmel, diesem Unendlichen, etwas Bedrückendes, Verneinendes, ja Drohendes bei. Denn es wäre hier das Offene, also das dem Leben unbegrenzte Ausgesetztsein und der damit bedingte Untergang, was ihm Angst einflößt.² Er fürchtet sich zwar vor dem allmählichen, die herbstlichen Gärten entkräftenden Erstarren, das ihn selber in seinem Isoliertsein zu ergreifen droht, aber er kann das Angstgefühl der offenen Existenz gegenüber noch nicht überwinden: für ihn ist der Himmel ja ‚verwehrend‘. Dem „Fallen“ ist er noch nicht gewachsen; dem Leben kann er sich mit aller Resignation noch nicht ausliefern.

¹ Werner Vordtriede, „Zu einem George-Gedicht“, *Monatshefte*, XLIII (Januar 1951), S. 39-43. Zum Folgenden vgl. S. 42.

² Hierzu Bernhard Blume, „Das Motiv des Fallens bei Rilke“, *Modern Language Notes*, XL, 5 (Mai 1945), S. 296 f. Daß das hier vorhandene „Offensein“ ganz anderen Bezug hat als dasjenige, welches Professor Blume des Näheren beleuchtet, muß ausdrücklich hervorgehoben werden.

Somit liegt eine innere Progression des schauenden Erlebnisses zutage. Dieses progressive Zentralerlebnis faßt als Bindeglied das zeitliche, das stoffliche und das räumliche Moment in sich und verleiht ihnen eine erstaunlich organische Kohäsion. Übrigens paßt jenem Gemäldehaften der letzten Strophe die eben dort reichlich auftauchende Subjektivität aufs trefflichste: es ist ganz Eindruckskunst.

Kehren wir auf Professor Vordtriedes Analyse zurück, die auf eine Unterscheidung zwischen „rauher“ und „weicher“ Sprachfügung der dichterischen Sprache aufmerksam macht.³ Bei „Ende des Herbstes“ ist anzunehmen, daß diese Unterscheidung nicht in Betracht zu ziehen wäre; man hätte, anders als wie bei George, weder mit der einen noch mit der anderen Stilart zu rechnen. Ein rascher Vergleich der beiden Gedichte wird das wohl ohne Weiteres verständigen. Denn bei Rilke kommt eine in der Tat verräterisch schlichte Ausdrucksweise zum Vorschein; in fast erzählendem Tone liest sich dieses Gedicht. Die Sprachfügung desselben weist nichts auf, was beim ersten Anblick sonderlich auffiele. Sieht man aber genauer zu, so wäre in Wortwahl und -stellung *pari passu* eine gleiche Progression aufzudecken, die auch jene sich steigernden Momente des Gehaltes organisch begleitet. In der ersten Strophe sind es die alliterierenden *s*- und *t*-Laute und die Endreime *Zeit/Leid*, *verwandelt/handelt*, welche nebst dem Binnenreim *seit/Zeit* der ersten Zeile auffallen. In der mittleren Strophe aber — wo auch jenes Subjektive sich merken läßt — taucht eine plötzliche Fülle von Alliteration, beiderlei Reimen und Gleichklang auf: das wiederholte *Mal* nebst *all*, *Verfall*, doch vor allem die Liquidae: *dieselben*, *gilbenden*, *gelben*, endlich in der bedrückten neunten Zeile die vierfach alliterierende Frikative *w*. In der letzten Strophe nun erscheint das Überraschendste: beide Arten der Alliteration, jener *s*-Laut der ersten Strophe sowie der *all*-Laut der zweiten (auch hier im Binnenreim, Zeile 11), nebst der sich an jenes *w* angleichenden Frikative *v(f)* und einem neuen alliterierenden *b* mengen sich da, durch ihre bloße Wucht etwa den endgültigen Abschluß andeutend. Es ist übrigens eine verzweigte Lautverbindung in dieser dritten Strophe; außer den eben erwähnten Tonelementen kommt noch *fernen/ernsten* hinzu. Aber noch etwas: der vorwiegende gedehnte *e*-Laut, der in den zwei letzten Zeilen seinen Höhepunkt kumulativ erreicht, indem er dadurch, sich überhäufend, auch den Eindruck des Abschließenden vermittelt: *leeren*, *Alleen*, *Meeren*, *schweren*, *verwehrenden*, *sehn*. Denkt man nun über das Wesen dieses *e*-Lautes nach, so wäre in seiner Gedehntheit wohl einen Hauch des Offenen zu spüren, mithin des Unendlichen, des Sichdehnens und des Unbegrenzten. Dies zwar im Gegensatz zu jenen in der ersten Strophe vorherrschenden stimmlosen Konsonanten *s* und *t*. Man wäre daher ziemlich berechtigt, darin eine Klangassoziation mit dem dargestellten Erlebten zu vermuten. Knapp, trocken, abstrakt-objektiv wie sich die erste Strophe erwies, so sind es auch die alli-

³ A. a. O., S. 39 f.

terierenden Konsonanten; musikalisch volltönend und das Unendliche, das bedrohliche Offensein der Existenz suggerierend fügt sich dieser *e*-Laut auf wahrhaft kunstvolle Art dem am Ende gewonnenen Bilde.

Im Reimschema selber dürfte endlich wieder eine ähnliche Progression erscheinen, wie man es sich ansieht: *abba, cddca, efef*. Das ist nun auch etwas Dahinschreitendes, Vor-Sich-Gehendes, und es gleicht sich eben dieses Schema ungefähr den oben klargelegten Progressionen an. Das *abba* der ersten Strophe gestaltet sich symmetrischeinheitsmäßig, ebenfalls das *cddca* der zweiten, wenn man von dem wiederkehrenden *a*-Reim der ersten Strophe absieht. Dieser *a*-Reim jedoch knüpft sich abschließenderweise eben der ersten Strophe an, denn beide Strophen bergen in sich den einen Vorgang des zeitlichen Wandels. Das *efef* der dritten Strophe erweist sich nun, im Vergleich zur Rundung der vorhergehenden Schemata, in der Tat als eine sich dem Gehalte fügende Dehnung, wenn man den vorwiegenden *e*-Reim einmal wahrnimmt, sowohl den gleichsam dahinschwindenden *f*-Reim. Das Moment des Unendlichen fände daher auch in den Reimen der Strophe eine gewisse Begleitung. Man merke ferner den Gleichklang der beiden Reime *e* und *f*, wie sie gerade hier gegenseitig den Eindruck des wuchtigen Aufballens vermitteln. Übrigens ist augenfällig, daß die Reime des ganzen Gedichtes zum größten Teil mit jenen vorherrschenden Sprachelementen, der Alliteration usw., zusammenfallen. Das Reimschema ist also nichts Gekünsteltes oder Ererbtes, sondern es entspringt dem einmaligen dichterischen Erlebnis, nach ihm sich notwendigerweise gestaltend Gehalt, Sprache und Form bilden also in diesem „Ende des Herbstes“ ein organisches Kunstwerk, dessen Gestaltung stete, bewegliche Progression zugrunde liegt.

Das ist mein Streit:
Sehnsuchtgeweiht
durch alle Tage schweifen.
Dann, stark und breit,
mit tausend Wurzelstreifen
tief in das Leben greifen –
und durch das Leid
weit aus dem Leben reifen,
weit aus der Zeit!

— Rainer Maria Rilke

Zum Gedanken an Rainer Maria Rilkes 25. Todestag. Dezember 29, 1926.

VISUAL EXPRESSION OF MUSICAL SOUND IN RILKE'S LYRIC POETRY

ROBERT R. BREWSTER
University of Illinois

"... Töne strahlen.
Und was hier Ohr ist in ihrem vollen Strome,
ist irgendwo auch Auge: diese Dome
wölben sich irgendwo im Idealen."

—R. M. Rilke: *Musik* (1925)

Rilke's profuse, imaginative imagery is interesting in the light of his preoccupation with 'Dinge', or 'things' in the broad sense, namely that of any substance or visible thing. His constant attempt at visualizing and expressing the intangible in terms of the tangible is one aspect of the transformation, 'Verwandlung', of all poetic material, a transformation which is the poet's mission. Intangible concepts and feelings in the experience of man are expressed in tangible, visual terms: "schlackig versteinerner Zorn" (DE IX, GW III 305),¹ and: "die tiefe Angst der übergrossen Städte, / in die du mich gestellt hast bis ans Kinn" (StB III, GW II 270).

Experience through the five senses is also pictorialized, given visual form:

Denn sieh: wie süße Worte nachts in Sätzen
beisammenstehn ganz dicht, durch nichts getrennt
aus der Vokale wachem Violett
hindüftend durch das stille Himmelbett—
(NGA, GW III 237)

In this synaesthesia the impression of one sense is felt simultaneously (syn-aesthesia) with the impression of the other. Within this aspect of 'Verwandlung' Rilke expresses sound in visual terms of concrete 'Dinge' and substance, in space, color, form, and motion. In this paper motion does not include animation of sound by personification, except where

¹ The following abbreviations occur throughout this paper:

GW: Rilke, R. M., *Gesammelte Werke*, in 6 vols., Insel-Verlag, Leipzig, 1927.

AW: Rilke, R. M., *Ausgewählte Werke*, in 2 vols., Insel-Verlag, Leipzig, 1938.

GB: Rilke, R. M., *Gesammelte Briefe*, in 6 vols., Insel-Verlag, Leipzig, 1936-1939.

EG: *Erste Gedichte*, 1896-1898, in: GW I 11-251.

FG: *Frühe Gedichte*, 1899-1907, in: GW I 255-364.

BB: *Das Buch der Bilder*, 1899-1906, in: GW II 9-149, omitting dramatic scene, "Die Blinde", GW II 153-158.

StB: *Das Stunden-Buch*. StB I: Erstes Buch, 1899. StB II: Zweites Buch, 1901.

StB III: Drittes Buch, 1903. *Stunden-Buch* published 1905. In: GW II 175-293.

NG: *Neue Gedichte*, 1903-1908. NG I, Erster Teil, in: GW III 7-113.

NGA, Anderer Teil, in: GW III 117-255.

DE I-X: *Duineser Elegien*, 1912-1922, in: GW III 259-308.

SO I and II: *Die Sonette an Orpheus*, 1922, in: GW III 313-374.

LGF: *Letzte Gedichte und Fragmentarisches*, 1912-1926, in: GW III 379-473.

SG: *Späte Gedichte*, 1912-1926, Insel-Verlag, Leipzig, 1934.

sound is described as a person emerging from a musical instrument as a physical substance: "Und fast ein Mädchen wars und ging hervor / aus diesem einigen Glück von Sang und Leier" (SO I, GW III 314). The attempt was made throughout to concentrate on the 'Dingmachen', the 'Verdingung' of sound, instead of the 'Vergeistigung' of sound.

Although all sound has some lyrical quality to Rilke, sound was further restricted to musical sound, since music is still the most unequivocally lyrical aspect of Rilke's poetry, as the music symbols in Rilke's *Sonette an Orpheus* show ("Gesang ist Dasein" SO I, GW III 315). This paper, then, shall outline the various expressions which these images of musical sound take in the categories of specific objects ('Dinge'), objects in nature, and substance, in form, color, and motion.

Rilke experiments with a variety of concrete 'Dinge', or visual objects in his early poetry (EG, BB, StB) in trying to express the strictly lyrical, the musical, in sound. The poet's silvery thread of song entwines his beloved's heart (EG, GW I 62). A boy's song is like a prison cell, in which his soul languishes (BB, GW II 22). The voice of a courtly singer is a bridge over which he brings sagas to the child prince (BB, GW II 107). Every hymn to God with tones deep enough will gleam on God like a jewel (StB II, GW II 239). The monk-poet's melody of song will prepare a bed for God (StB III, GW II 278). The bed image recurs in a more complex musical image in the *Sonette an Orpheus*, where Orpheus' music is a maiden who emerges from song and lyre and makes herself a bed in the poet's ear (SO I, GW III 314).

The architectonic aspect of music arises when Orpheus' lyric song creates temples in the ears of animals: "Und wo eben / kaum eine Hütte war, dies zu empfangen, / . . . da schufst du ihnen Tempel im Gehör." (SO I, GW III 313). Or, music builds its house out of the most quivering stones: "Und die Musik, immer neu, aus den bebendsten Steinen, / baut im unbrauchbaren Raum ihr vergöttlichtes Haus." (SO I, GW III 351). Although Rilke was suspicious of the power of the enchanting, charming, evanescent quality of music,² he enjoyed listening to the structural, architectonic church music of a Palestrina³ and especially to Gregorian chants.⁴ So, in one of his later poems, *Musik* (1915), Rilke, in more succinctly stated symbols, calls music the breath of statues (LGF, GW III 472), allowing the reader to imagine the statues which the structure of music conjures.

The visible instrument of lyrical sound, as a concrete object, is a symbol which Rilke evolves and varies throughout his poetry. In the early poetry a nun's song emerges from the chorale and holds itself up to God's ear like the hollow of a resounding shell (FG, GW I 344), or the soul of each thing hangs in bells (BB, GW II 88), implying that

² Letter to Lou Andreas-Salomé, 8 Aug. 1903 (GB I 378).

³ Letters of 31 Mar. 1904 (GB I 430), and 21 Mar. 1913 (GB III 300).

⁴ Letters of 3 Nov. 1909 (GB III 81), 17 Apr. 1913 (GB III 305), and 23 Jan. 1919 (GB IV 226).

the least movement of a 'Ding' would cause its soul to become lyrical in sound.

But the most recurrent, and the most varied, instrument or cause of music sound is a melodious stringed instrument. The strings themselves are visible symbols of lyrical, musical sound. The metaphor of the music of the soul is common in Rilke's early poetry; the soul sings, has melody, is even made of song, as if song were a material (FG, GW I 280), and hangs in bells. Also, the evening plucks at the soul's strings (EG, GW I 111). The lyrical aspect, the 'soul' of the poet, actually becomes the strings of an instrument, and Rilke varies this symbol deftly in the *Buch der Bilder*. The poet himself becomes a string, extended across broad resonances: "Ich bin eine Saite, / über rauschende breite / Resonanzen gespannt." (BB, GW II 55). The mere visible gesture of placing hands on the strings becomes a symbol for the creation of lyric poetry: "Andere müssen auf langen Wegen / zu den dunklen Dichtern gehn; / fragen immer irgendwen, / ob er nicht einen hat singen sehn / oder Hände auf Saiten legen." (BB, GW II 14). Or, this image reverses and the singer's harp is full of his hands:

Du blasses Kind, an jedem Abend soll
der Sänger dunkel stehn bei deinen Dingen
und soll dir Sagen, die im Blute klingen,
über die Brücke seiner Stimme bringen
und eine Harfe, seiner Hände voll.

(BB, GW II 107)

In the *Neue Gedichte* David plucks Saul's dark emotions on his harp strings and the octaves of Saul's body with his hands (NG I, GW III 19-20). The hands here, too, are a visual symbol of lyrical, musical skill. In the *Sonette an Orpheus* this symbol of lyre and hands continues. The lattice (string pattern) of the lyre does not restrict Orpheus' hands (SO I, GW III 317), but the man-poet has difficulty following Orpheus through the narrow lyre (SO I, GW III 315). Raising the lyre is a repeated gesture which stands for creating the music of lyric poetry: "Nur wer die Leier schon hob / auch unter Schatten, / darf das unendliche Lob / ahnend erstatten." (SO I, GW III 321). And: "Wir aber hoben die heile / Leier anderen zu: welchen kommenden Göttern?" (LGF, GW III 392). Or, the lyre raises itself in melody: "Du wusstest noch die Stelle, wo die Leier / sich tönend hob —; die unerhörte Mitte." (SO II, GW III 373).

At the end of the first part of the *Sonette an Orpheus* another 'instrument' of music, the mouth, becomes a symbol for lyric poetry. The effect of Orpheus lives on in the lyric poets, who are now a mouth of nature (SO I, GW III 338). And as such, Rilke describes Keats as the threshold of song, the youthful mouth (LGF, GW III 463). Thus, a direct equation of the poet as a lyre, a mouth, or poetry as concentrated into a mere gesture of raising the lyre, show the typical

succinct expression of Rilkean concepts in the imagery of his later poetry.

Rilke also expresses musical sound as a visible object in nature. The liquid aspect of melody, sung by so many poets, is an element which Rilke objectifies. Whereas the common poetic image is one of roaring waterfalls, of singing streams, Rilke reverses the image and describes the melody as water, as a liquid element. From the impressionistic image of a tone swimming in the branches (EG, GW I 42), Rilke proceeds to portraying an evening bell tone which pours itself out onto the meadow: "Ein Glockenton ergoss sich auf die Au . . . / lind wie ein Ruf aus himmlischen Bezirken." (EG, GW I 128). Songs, rising from maidens, overflow out of their melody (BB, GW II 133). In a nature image of the rain cycle, Rilke describes choral song in the cathedral as rising like clouds into the vaulted ceiling and falling more gently than rain into the children dressed in white for confirmation day:

Und es war still, als der Gesang begann:
Wie Wolken stieg er in der Wölbung an
und wurde hell im Niederfall; und linder
denn Regen fiel er in die weißen Kinder.

(BB, GW II 33)

In the *Stunden-Buch* time and the wind drink the songs of the old Russian singer (God) from the many thousand ears of fools, but when the poet-monk comes to the singer's knees, the songs flow back into the old singer (StB I, GW II 225). Similarly, the statue Apollo with his smile seems to be drinking, as if his singing were being poured into him (NG I, GW III 7). In the *Duineser Elegien* fountains are trillers in song (DE III, GW III 288). Finally, the late poetry generalizes music in liquid form by calling it the water of the fountain basin of our life (AW I 364).

Other nature imagery of visual melody in Rilke is plant imagery, with the seed, pollen, blossom, and tree as pictorial poetic images of sound. In the earlier images, the poet sinks the seed of songs of freedom into the hearts of the people (EG, GW I 70), or the poet's tones fall gently as blossom rain into the country (EG, GW I 62). This blossom image continues in the *Stunden-Buch*, where the poet himself blossoms in his own string music (StB III, GW II 278). The more specific, extensive, and scientific image of this fructification of song occurs also in the *Stunden-Buch*:

Dann aber lösten seines Liedes Pollen
sich leise los aus seinem roten Mund
und trieben träumend zu den Liebevollen
und fielen in die offenen Korollen
und sanken langsam auf den Blütengrund.

(StB III, GW II 292)

Finally, Rilke uses the image of the tree as music, the perfection of the seed of song. As early as in the *Stunden-Buch* maidens come

as a tree does out of a lute: "Um ihretwillen (Frucht des Todes) heben Mädchen an / und kommen wie ein Baum aus einer Laute, . . ." (StB III, GW II 273). The tree image continues in the *Sonette an Orpheus*, with the tree coming from Orphic music in the famous opening lines portraying nature saturated with music:

Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung!
O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!

(SO I, GW III 313)

The tree, filled with Orphic music, sounds as if it were in the poet's listening ear. It is similar musical expression which abstract art often attempts to portray.

In the later poetry Rilke generalizes the theme; instead of a specific object in nature, a whole landscape, a whole world of lament comes out of Orpheus' lyre, as in the poem "Orpheus. Eurydike. Hermes" in the *Neue Gedichte*:

. . . daß aus einer Leier
mehr Klage kam als je aus Klagefrauen;
daß eine Welt aus Klage ward, in der
alles noch einmal da war: Wald und Tal
und Weg und Ortschaft, Feld und Fluß und Tier; . . .

(NG I, GW III 101)

A similar world of lament is elaborated into an episode illustrating the Orphic erasure of the physical boundaries in the journey between life and death in the last of the *Duineser Elegien* (DE X, GW III 304-308). The poem *Musik* (1915) again states this succinctly and defines music as the change of feelings into audible landscape:

Gefühle zu wem? O du der Gefühle
Wandlung in was?: in hörbare Landschaft.

(LGF, GW III 472)

Rilke created many of his images of musical sound with no specific object in mind, but rather a visible substance which is described in its relationships in form, color, space, and motion.

The form of musical sound takes on various shapes. In the early poetry it is a long song to which the nuns' mouths are tied and drawn from tone to tone (FG, GW I 344). Or else, the poet arranges his songs in rows, making them into rondos (FG, GW I 259). Later, in the *Neue Gedichte*, the nuns' voices in a chorale rise up along the ever steeper song (NG I, GW III 88). The listener steps out of the tumult of the fair booths into the circle of melody of the snake charmer's pipe (NGA, GW III 179). Or another listener, the poet, knows the place where the lyre of another charmer, Orpheus, rose, at the indescribable, 'unheard-of' center ("die unerhörte Mitte", SO II, GW III 373). And in the *Späte Gedichte* the experience of loving is like all melody of the future falling together in place into one well-ordered octave (SG 117). Or, the nightingale's song towers in the air, stands, crumbling or unfinished: "Plötzlich / eine Nachtigall türmt / im ge-

schützten Gebüsch. / Horch, in der Luft, wie es steht, / verfallen oder nicht fertig." (LGF, GW III 455). Rilke's letters show his continued interest in listening to the nightingale.⁵ The voices of birds arouse entire experiences in him, as Rilke's experience on Capri (Erlebnis, AW II 267), a part of an experience in trying to get 'on the other side of nature' (AW II 265). This 'other' side takes on form with musical sound also. Rilke describes the song of the sirens to Ulysses as the other side of silence: "... wie umringt / von der Stille, die die ganze Weite / in sich hat und an die Ohren weht, / so als wäre ihre andere Seite / der Gesang, dem keiner widersteht." (NGA, GW III 123-4). The poet is fascinated by the nightingale's voice, but also by the other side of its voice, which is turned away from the poet:

hörst du's mit mir, du —
oder beschäftigt auch jetzt dich die andre
Seite der Stimme, die sich uns abkehrt?
(LGF, GW III 456)

Finally, the form of music is depicted as time which stands perpendicular to the direction of hearts passing away: "Musik . . . du Zeit / die senkrecht steht auf der Richtung vergehender Herzen." (LGF, GW III 472). Or in the simplified expression of the later poem *Musik* (1925), music stands, as light falls into one's ears as distant melody (AW I 364).

The substance of musical sound as described in color falls into two main categories of color, dark and light. Although Rilke gives his poor, commonplace words color in his early poem: "Die armen Worte, die im Alltag darben, / . . . Aus meinen Festen schenk ich ihnen Farben" (FG, GW I 260), this is meant more figuratively than literally in musical sound as a visible substance. Here his tones are brightly colored (red) in only one instance:

und deine (Mönches) Sinne sind wie viele Schlangen,
die, von des Tones Rot umfängen,
sich spannen in der Tamburine Takt.
(StB I, GW II 200)

The tones are shades of dark or light in all other instances. Generally, darkness accompanies the tones from musical instruments. The dark being of a poet is in empathy with the darkness inside of the violins:

Aber die Abende sind mild und mein,
. . . und ich bin selbst das Klingen über ihnen
und mit dem Dunkel in den Violinen
verwandt durch all mein Dunkelsein.

(FG, GW I 354)

Also, the 'Dinge' are violin bodies full of murmuring darkness (BB, GW II 55). The poet-monk lies in the twilight dusk of David's harp and breathes the evening star (StB I, GW II 208). David, singing before

⁵ Letters of 15 Apr. 1904 (GB I 443), 12 May 1904 (GB I 460), 3 May 1906 (GB II 131), and 25 Feb. 1907 (GB II 272).

Saul, wonders on which harp strings he can pluck the dark groaning of Saul's sleepless nights (NG I, GW III 19). In a boy's imagination the trumpet blows a black solitude through which he rides on his horse (BB, GW II 32). This description of dark music is typical of Rilke's Russian experience, and is more predominant in his early period and non-existent in musical form in the poetry after the *Neue Gedichte*.

Light shades, on the contrary, generally describe vocal music visually, throughout Rilke's early and late poetry. The nuns' voices in the chorale have light faces: "Aber da singen und singen sie schon / . . . Ihre Stimmen haben lichte / halbverwischte Angesichte" (FG, GW I 344). Pale songs arise from girls (BB, GW II 133). The chorale becomes bright in falling (BB, GW II 33), or is clearly reflected on the church columns (NG I, GW III 88). This shining quality of music occurs finally in the poem *Musik* (1925), in which tones send out rays, and music is a ray which falls, a tone which mirrors (AW I 363-364).

Rilke's concept of space and inner space (Innenraum) in a poetic experience finds a counterpart in his visual description of musical sound. From the common expression of birds' song which fills out the blue distant spaces (EG, GW I 34), Rilke proceeds to visualize this singing, so that it sometimes can almost be caught, and then is scattered far and wide into space (NG I, GW III 57). This breadth of space, or lack of it, in visual melody occurs frequently throughout Rilke's poetry. The boy playing a song forces his soul into the confined space of the tender melody:

stark ist dein Leben, doch dein Lied ist stärker,
an deine Sehnsucht schluchzend angelehnt.—

Gib ihr ein Schweigen, daß die Seele leise
heimkehre in das Flutende und Viele,
darin sie lebte, wachsend, weit und weise,
eh du sie zwangst in deine zarten Spiele.

(BB, GW II 22)

Or, the poet is an instrumental string, stretched across broad resonances (BB, GW II 55). The choir of night begins its infinitely broad song (NGA, GW III 230). Orpheus' song remains wider and freer than world change (SO I, GW III 331). David's harp throws out distant space: "König, hörst du, wie mein Saitenspiel / Fernen wirft, durch die wir uns bewegen?" (NG I, GW III 19). Antennae feel antennae as the distant space carries pure tension, the music of natural forces, in the *Sonette an Orpheus*, thus showing a modern, physical version of Rilke's space imagery in music: "Die Antennen fühlen die Antennen, / und die leere Ferne trug . . . / Reine Spannung. O Musik der Kräfte!" (SO I, GW III 324).

The concept of inner space in musical sound is in the description of the trumpets at Jericho being inside of Joshua (NG I, GW III 22), or the inner being of the lute as inside of Tullia:

Ich bin die Laute. . . . Übertreib
 das Dunkel, das du in mir siehst. Es war
 Tullias Dunkelheit. . . . Zuweilen nahm
 sie etwas Klang von meiner Oberfläche
 in ihr Gesicht und sang zu mir.
 Dann spannte ich mich gegen ihre Schwäche,
 und endlich war mein Inneres in ihr.

(NGA, GW III 207)

In the Orphic sense, music lingers inside of nature, in the rocks, in the lions, in trees and in birds, where Orpheus still sings (SO I, GW III 338). In the later poetry the song of a bird is inside of the listener, in his existence (LGF, GW III 447: cf. "Gesang ist Dasein" SO I, GW III 315). More briefly stated, music is heart space, "Herzraum" (LGF, GW III 472).

Finally, Rilke describes musical sound in terms of motion. In contrast to the inner space of music, mentioned above, which is the visual 'im-pression' which music makes, there is the visual 'ex-pression', in which music emerges, comes out, even forces its way out of the 'Ding' which contains it. The literal aspect of 'impression' and 'expression' is not out of the question here, since Rilke often went to the source of the literal meaning of words, and through it gave new meaning in his images to "die armen Worte, die im Alltag darben". The music drawn out is a 'Ding', something visualized. Everything draws the lovers together like the stroke of a bow which draws one voice out of two strings:

Doch alles, was uns anrührt, dich und mich,
 nimmt uns zusammen wie ein Bogenstrich,
 der aus zwei Saiten e i n e Stimme zieht.

(NG I, GW III 9)

A son draws a tune, "wie Weinen weich", out of his harmonica (NG I, GW III 94). Maidens' songs overflow out of the melody and become real, so that they can be mirrored in pools (BB, GW II 133). A whole world of lament (NG I, GW III 101), or a maiden (SO I, GW III 314), comes out of Orpheus' lyre.

The 'ex-pression' of music, music literally forcing its way outward, occurs in images of music throwing out space (NG I, GW III 19). Music forces its way out of stark rigidity in the First Elegy, and the lyric element in life presses through to the poet and helps him (DE I, GW III 263). It forces open the mouth of the poet when he sings (SO I, GW III 315). The poem *Musik* (1915) graphically defines music as feeling rising over us, pressing outward, therefore 'expressing' itself: "Gefühle zu wem? . . . / . . . Innigstes unser, das, uns übersteigend, / hinausdrängt —" (LGF, GW III 472).

The vibration of music, also, is a symbol of musical sound. In his letter to the Polish translator, Witold von Hulewicz,⁶ explaining the *Duineser Elegien*, Rilke writes of the importance of the vibrations in

Ist die Sage umsonst, daß einst in der Klage um Linos
wagende erste Musik dürre Erstarrung durchdrang,
daß erst im erschrockenen Raum, dem ein beinahe
göttlicher Jüngling
plötzlich für immer enttrat, das Leere in jene
Schwingung geriet, die uns jetzt hinreißt und
tröstet und hilft.

Dort knieten sie (Nonnen), verdeckt mit reinem Leinen
so gleich, als wäre nur das Bild der einen
tausendmal im Choral, der tief und klar
zu spiegeln wird an den verteilten Pfeilern;
und ihre Stimmen gehn den immer steilern
Gesang hinan und werfen sich von dort,
wo es nicht weitergeht, vom letzten Wort,
den Engeln zu, die sie nicht wiedergeben.

Musik: Atem der Statuen; vielleicht: (concrete
Stille der Bilder . . . du Zeit object)
die senkrecht steht auf der Richtung (form)
vergehender Herzen.
Gefühle zu wem? O du, der Gefühle
Wandlung in was?: in hörbare (nature, space)
Landschaft.

⁶ Letter of 13 Nov. 1925 (GB V 374).

Du Fremde: Musik. Du uns entwachsener
 Herzraum. (inner space)
 (LGF, GW III 472)

Musik: du Wasser unsres Brunnen-
 beckens, (nature)
 du Strahl der fällt, du Ton der spiegelt, (color, motion)

. . .

(AW I 364)

This variety of expression is important to Rilke in naming, defining, thus controlling (bannen), and rendering visible and real the enchanting and evanescent quality of music which disturbs him and which he calls "dieser Gegensatz der Kunst, dieses Nicht-Ver-dichten, diese Versuchung zum Ausfließen"⁷ during his Rodin period. It also shows an important aspect of Rilke's attempt to lift the poem by the levers of the senses simultaneously (syn-aesthesia; cf. *Ur-Geräusch*, 1919, GW IV 291) into that high plane which is unique to lyric poetry. Therefore Rilke has expressed music synaesthetically, visually, in terms of concrete objects, and substance, with form, color, space, and motion, so as to bring to life the poetic, the unusual aspect of musical lyrical sound.

⁷ Letter to Lou Andreas-Salomé, 8 Aug. 1903 (GB I 378).

Das ist die Sehnsucht: wohnen im Gewoge
 Und keine Heimat haben in der Zeit.
 Und das sind Wünsche: leise Dialoge
 Täglicher Stunden mit der Ewigkeit.

Und das ist Leben. Bis aus einem Gestern
 Die einsamste von allen Stunden steigt,
 Die, anders lächelnd als die andern Schwestern,
 Dem Ewigen entgegenschweigt.

—Rainer Maria Rilke

BEMERKUNGEN ZUR FORM VON GOETHES

„KÖNIG IN THULE“

HANS EICHNER

Queen's University, Kingston, Ontario

Frühe Fassung (*Romanze*)

Es war ein König in Thule
Ein' goldnen Becher er hätt
Empfangen von seiner Bule
Auf ihrem Todes Bett.

Den Becher hätt er lieber,
Trank draus bei jedem Schmaus,
Die Augen gingen ihm über,
So oft er trank daraus.

Und als es kam zum sterben
Zählt' er seine Städt' und Reich'
Gönnt alles seinen Erben
Den Becher nicht zugleich.

Beym hohen Königsmaale
Die Ritter um ihn her
Im alten Vätersaale
Auf seinem Schloß am Meer.

Da saß der alte Zecher
Trank letzte Lebens Glut
Und warf den heil'gen Becher
Hinunter in die Fluth.

Er sah ihn sinken, trinken
Und stürzen tief ins Meer;
Die Augen thäten ihm sinken,
Trank nie keinen Tropfen mehr.¹

Späte Fassung (*Faust*)

Es war ein König in Thule
Gar treu bis an das Grab,
Dem sterbend seine Buhle
Einen goldnen Becher gab.

Es ging ihm nichts darüber,
Er leert' ihn jeden Schmaus;
Die Augen gingen ihm über,
So oft er trank daraus.

Und als er kam zu sterben,
Zählt' er seine Städt' im Reich,
Gönnt' alles seinem Erben,
Den Becher nicht zugleich.

Er saß bei'm Königsmahe,
Die Ritter um ihn her,
Auf hohem Väter-Saale,
Dort auf dem Schloß am Meer,

Dort stand der alte Zecher,
Trank letzte Lebensgluth,
Und warf den heiligen Becher
Hinunter in die Fluth.

Er sah ihn stürzen, trinken
Und sinken tief in's Meer,
Die Augen thäten ihm sinken,
Trank nie einen Tropfen mehr.²

Der König in Thule gehört zu jener Gruppe von Goethes Gedichten, die man so oft hört und liest, daß man dazu neigt, sie als bekannt vorauszusetzen, und sich kaum die Mühe macht, sie näher anzusehen. Wird weiter in Betracht gezogen, daß die kleine Ballade auf den ersten Blick den Eindruck größter Einfachheit macht, so ist es nicht weiter verwunderlich, daß die besondere Eigenart ihrer Form bislang anscheinend unbeachtet geblieben ist. Diese Eigenart soll hier zunächst an Hand der spätesten Fassung des Gedichtes aufgezeigt werden.

Das Gedicht, wie es im Texte des vollendeten *Faust* vorliegt, besteht aus sechs Vierzeilern, deren jeder ein grammatisch abgeschlossenes Ganzes darstellt und überdies syntaktisch in zwei Hälften von je zwei Zeilen zerfällt. Die erste Hälfte des ersten Vierzeilers stellt in größtmöglicher Einfachheit das Thema fest; die zweite Hälfte, die die Exposition weiterführt, enthält als erste Verfeinerung der gegebenen äußeren Form einen verschlungenen Stabreim b-g-b-g:

¹ Weimarer Ausgabe, Abt. I, Bd. 1, S. 405/6.

² A. a. O. I, 14, 136.

Dem sterbend seine Buhle
Einen goldnen Becher gab.

Die Wirkung dieses Stabreimes wird noch weiter verstärkt durch die Häufung von Verschlußlauten und durch das dreifache *r* der vorhergehenden (zweiten) Zeile.

Die erste Hälfte der zweiten Strophe führt ein für unser Gedicht charakteristisches Vokalspiel ein, wonach die beiden „freien“, d. h. nicht durch den Reim bedingten betonten Vokale in jeder der beiden Zeilen gleichlautend sind, und das wir in Anlehnung an die für den Reim übliche Notation als *aax/bby* bezeichnen wollen:

Es ging ihm nichts darüber,
Er leert' ihn jeden Schmaus.

Der Klangkörper der zweiten Hälfte ist zwar durch die Wiederholung *ging* – *gingen* und die Assonanz *Schmaus* – *Augen* formal auf die erste Hälfte rückbezogen, jedoch an und für sich freier gestaltet. Dasselbe Schema gilt nun auch für die dritte Strophe, in der die eigentliche Handlung des Gedichtes beginnt: die erste Hälfte weist wieder ein Vokalspiel der Form *aax/bby* auf, und die zweite Hälfte ist auch wieder an sich freier gestaltet, jedoch klanglich stark auf die erste Hälfte der Strophe rückbezogen. Diesmal wiederholen fünf der sechs betonten Vokale der zweiten Hälfte betonte Vokale der ersten Hälfte: *Erben* und *-gleich* sind bedingt durch den Reim, *alles* in der dritten entspricht dem wiederholten Vokal der ersten, *Becher* in der vierten dem wiederholten Vokal der zweiten Zeile, sodaß hier vollkommene Symmetrie waltet, und *seinem* wiederholt den Vokal des Reimes *Reich-zugleich*.

Die vierte Strophe bereitet Goethe offensichtlich Schwierigkeiten. In der frühen Fassung muß man sie trotz des Schlußpunktes am Ende mit der nächsten Strophe zusammennehmen, was der Form des Gedichtes zuwiderläuft, und während dieser Makel zwar bei der Revision des Gedichtes beseitigt wurde, blieb die Strophe jedoch inhaltsarm und formal weit schwächer, als die übrigen; auch rhythmisch fällt sie als einzige, die keine doppelte Senkung enthält, aus dem Rahmen.³ In der fünften Strophe wird jedoch das Schema der zweiten und dritten Strophe wieder aufgenommen. Auch hier ist der Klangkörper der ersten Hälfte durch das Vokalspiel *aax/bby* bestimmt, und vier der sechs betonten Vokale der zweiten Hälfte kommen schon in der ersten Hälfte vor.

Die formale Bindung der letzten Strophe ist schließlich, gleichsam um den Abschluß zu markieren, noch stärker, beruht aber auf einem anderen Prinzip. Bisher war nur das Wort *Becher* auffallend wiederholt worden, und zwar annähernd symmetrisch plziert in der zweiten Hälfte der ersten, dritten und fünften Strophe. Die letzte Strophe arbeitet nun durchgehend mit Wiederholungen: *trinken* und *trank* wiederholen das *trank* der zweiten und fünften Strophe; *sinken* wird als Binnenreim ein-

³ Allerdings hat auch die fünfte Strophe nur in der spätesten Fassung eine doppelte Senkung; in den früheren heißt es *heil'gen* (a. a. O. I, 1, 406 und I, 1, 171) oder *heilgen* (I, 39, 260) statt *heiligen* (I, 14, 136).

geführt und als Endreim wiederholt; der Endreim *Meer* der zweiten weist zurück auf die letzte Zeile der vierten Strophe; und die zweite Hälfte der Strophe, die das Gedicht abschließt, ist das Gegenstück der zweiten Hälfte der zweiten Strophe, welche die Exposition abschließt. Der letzte Reim des Gedichtes ist, was an jeder anderen Stelle eher eine Schwäche als eine Stärke wäre, ein rührender Reim.

Es ist von Interesse, die verschiedenen Fassungen des Gedichtes vom Standpunkt der Form miteinander zu vergleichen. Hier sind drei Stadien zu unterscheiden — die erste erhaltene Fassung, die oben abgedruckt ist und die in Fräulein von Göchhausens Abschrift in Herders Nachlaß vorgefunden wurde; eine Übergangsfassung von geringerem Interesse aus dem Göchhausenschen MS des *Urfaust*; und die gleichfalls oben abgedruckte späte Fassung, wie sie mit unbedeutenden Abweichungen unter den Balladen, im Faustfragment von 1790 und in *Faust*, 1. Theil vorliegt. Die grammatikalischen und orthographischen Grundsätze, die Goethe bei der Umarbeitung leiteten, sind wohlbekannt. Hier soll bloß darauf verwiesen werden, daß Goethe bei der Revision des *König in Thule* so vorging, daß keine formale Entsprechung verloren ging und daß nach Möglichkeit neue Entsprechungen geschaffen wurden. Wie auch sonst oft beim Feilen seiner Lyrik ging es Goethe neben den bekannteren Zielen seiner Umarbeitung auch darum, die formale Eigenart des Gedichtes klarer herauszuarbeiten.

In der ersten Strophe des *König in Thule* befreit Goethe demnach sein Gedicht nicht nur von der gewaltsamen Zusammenziehung *Ein'* und dem volkstümlichen *er hätte / Empfangen*, sondern führt eine Kette von Stabreimen ein, sowie auch die Zweiteilung der Strophe, die in allen anderen Strophen schon in der ersten Fassung vorliegt. Ein weiterer formaler Vorteil der späten Fassung liegt in der Einführung des Wortes *sterbend*. Erst nun entspricht die erste Strophe der eigentlichen Handlung durch die Wiederholung von *sterben(d)* und *Becher* mit genügender Deutlichkeit der ersten Strophe des Gedichtes überhaupt.

In der zweiten Strophe geht das schon vorliegende Vokalspiel aax zunächst vorübergehend verloren, denn in der Fassung des *Urfaust* heißt es:

Der Becher war ihm lieber,
Tranck draus bey iedem Schmaus.⁴

Hier wird die Wiederholung *hätt — hätte* der ersten Fassung ersetzt durch die Wiederholung *tranck — tranck*. In der späten Fassung geht diese Wiederholung wieder verloren, wird aber ersetzt durch die Wiederholung *ging — gingen*; vor allem findet sich aber erst nun das volle Vokalspiel aax/bby, das in der ersten Fassung nur in der dritten und fünften Strophe vorliegt. Auch hier wird also eine stilistische Schwäche — der 'absolute Komparativ' *lieber* — auf eine solche Weise verbessert, daß zugleich die formale Eigenart des Gedichtes gesteigert wird.

⁴ A. a. O. I, 39, 260.

Die Änderungen in der dritten und vierten Strophe sind vornehmlich inhaltlicher und grammatischer Natur, wobei jedoch ein Vokalspiel der Form *axa* in Strophe 4 von der dritten in die erste Zeile verlegt wird, d. h. in jene Hälfte der Strophe, die nach der in Strophe 2 aufgenommenen Form des Gedichtes ein Vokalspiel erfordert. Die vierte Strophe bleibt freilich dennoch formal schwach, wird aber wenigstens, wie die anderen Strophen, zu einem syntaktisch abgeschlossenen Ganzen.

In der fünften Strophe wird das dem Vokalspiel *aax/bby* gemäße Wort *saß* durch das inhaltlich bessere *stand* ersetzt,⁵ wobei das Vokalspiel natürlich aufrechterhalten bleibt. Die auch inhaltlich begründete Umstellung in der letzten Strophe führt schließlich ein Vokalspiel *bby* in die zweite Zeile ein, das dem Vokalspiel der zweiten Zeilen der Strophen 2, 3 und 5 entspricht.

Die Tatsache, daß sich all diese Abänderungen in der Richtung auf größere formale Entsprechung bewegen, kann natürlich nicht beweisen, daß sich Goethe der formalen Struktur seines Gedichtes im engen Sinne des Wortes bewußt war; hätte Goethe wissentlich darauf hingearbeitet, so wäre es ihm zweifellos auch gelungen, die vierte Strophe in diese Struktur einzufügen. Aber daß Goethe die dadurch erreichte größere klangliche Stimmigkeit des Gedichtes gefühlt hat, dürfte außer Frage stehen. Vielleicht wäre bei der Beurteilung von Goetheschen Umarbeitungen das musikalische Element, das ja mit bloß metrischem Regelmaß durchaus nicht identisch ist, überhaupt mehr in Betracht zu ziehen, als gemeinhin üblich ist.

⁵ Man darf sich dadurch nicht beirren lassen, daß der König nun in der vierten Strophe sitzt, in der fünften aber steht. Es versteht sich von selbst, daß der König sich für seine heilige Opferhandlung erhebt, und es gehört zu den grundlegenden Konventionen der Ballade, daß dies nicht ausdrücklich gesagt werden muß. Die Änderung von *saß* zu *stand* und die Umstellung in der letzten Strophe legen nahe, daß sich Goethe die Szene erst bei der Umarbeitung visuell vorgestellt hat.



WIECHERT BIBLIOGRAPHY

SIEGFRIED B. PUKNAT
University of California at Davis

Now that an edition of Ernst Wiechert's collected works is currently being prepared in Munich, it is perhaps time again to make some additions to Wiechert bibliographies. The author's work having been ended with the publication of *Missa sine nomine* in 1950, critics can begin to judge Wiechert's achievements in its totality and to consider his place in modern German literature.

In Germany, where he is still a controversial figure both as man and as literary artist, Wiechert is one of the most widely read of modern writers. His books are also well known in the Scandinavian countries, Switzerland, and France. No doubt contributing to the relatively profound impression he has made in France, for example, has been the translation of such significant works as *Les enfants Jeromine*, *La Vie simple*, *La Vie d'un berger*, as well as others. Except for critical attention from academicians he is far less known in the United States than in western and northern Europe, although several English translations are available:

The Baroness (tr. Blewett, New York, 1936)

Forest of the Dead (tr. Stechow, New York, 1947)

The Girl and the Ferryman (tr. Wilkins & Kaiser, New York, 1947)

The Poet and His Time, Three Addresses by Ernst Wiechert (tr. Taeuber, Hinsdale & Chicago, 1948)

The Burning Bush (tr. Mueller, *University of Kansas City Review*, Autumn, 1948)

The Earth is Our Heritage (first volume of *Jerominkinder*; tr. Maxwell, London, 1951)

Wiechert's major publishers are: Verlag Kurt Desch (Munich), which has in progress the edition of *Gesammelte Werke* and is now printing a hitherto unpublished early novel, *Der Exote*; Eugen Rentsch and Rascher (both Zürich); the reestablished Grote Verlag (Hamm in Westphalia), now reprinting the early works. Wiechert's literary estate has been left to a Swiss friend, with publishing rights belonging to his widow.

Two Wiechert anthologies have been published within the last year: *Ernst Wiechert, Lebensworte aus seinem Schrifttum* (Zürich, 1950), edited by A. Wendel, and *Es geht ein Pflüger übers Land* (Münich, 1951), edited by Lilje Wiechert, the writer's widow. The fullest bibliography of Wiechert's works and extensive biographical data may be found in the appendix of *Ernst Wiechert, der Mensch und sein Werk* (Munich, 1951, pp. 279-296), a "Gedenkbuch" commemorating the first anniversary of his death.

But for occasional entries, the following bibliography of books and articles *about* Wiechert does not include all critical writings that have appeared outside Germany and the United States. Nor can it claim completeness for these two countries. German newspaper pieces, for example, are for the most part deleted. In recent years they have been especially numerous both in tribute and attack. Many are of relatively little value except to future biographers and historians of taste. Several obscure items given here I have not had the chance to read. They are repeated from earlier lists on the possibility that they may have critical value. With the view of maintaining an up to date Wiechert bibliography I shall be happy to receive further data from my colleagues.

Books and Monographs

- Ernst Wiechert, *der Mensch und sein Werk*, Munich, 1951 (collection of articles; revision and expansion of *Bekenntnis zu Ernst Wiechert*, Munich, 1947)
- Cramer, Hans, *Das zeitgenössische Romanwerk Ernst Wiecherts*, Diss. Münster i. W., 1934 (interpretation from National Socialist point of view; protest against *Die blauen Schwingen*, approval of *Der Totenwolf*)
- Ebeling, Hans, *Ernst Wiechert*, Wiesbaden, 1947 (with detailed bibliography of W's works, revision of Berlin, 1937 edition)
- Fries, Heinrich, *Ernst Wiechert, eine theologische Bestimmung*, Speyer, 1949
- Ollesch, Helmut, *Ernst Wiechert*, ? , 1949
- Petersen, Carol, *Ernst Wiechert, Mensch der Stille*, Hamburg, 1947
- Stein, Wolfgang von, *Ernst Wiechert, ein Dichter der Generationsprobleme*, Bonn, 1937

Articles

- Baer, Lydia, "EW's *Die blauen Schwingen*," *Modern Language Quarterly*, X, No. 2 (1949) 198-219
- , "A Study of EW with special reference to Jens Peter Jacobsen and Rilke," *MLQ*, V (1944), 469-480
- Belli, Adriano, "EW," *Corriere Padano*, March, 1937
- Berger, Walter, "EW," *German Life & Letters*, n. s., IV, No. 1 (1950), 11-18
- Bergsträsser, Arnold, "Das einfache Leben: Zu dem Roman von EW," *Monatshefte XXXVIII* (1946), 293-297
- , review of *Die Jerominkinder*, *German Books* (Univ. of Chicago), I, No. 1 (1948), 37-38
- Blanck, Karl, "EW, *Die Majorin*," *Weltstimmen* (December, 1934), 492-497
- , "Jugend des Dichters EW, *Wälder und Menschen*," *Weltstimmen* (January, 1937)
- Bonnin, Gunther M., "W and Christian Humanism," *Books Abroad*, XXIV (1950), 249-251

- Branchart, Albert, "Ws Jugend und Ws Glaube," *Christliche Welt* (December 12, 1936), 555-558
- Brenner, Hans G., "EW. Zu seinem 50. Geburtstag," *Kölnische Zeitung*, XX (1937), 247-248
- Bruns, Friedrich, "EW," *Monatshefte*, XXXIX (1947), 355-372
- Dannecker, Hermann, "EW," *Stuttgart N. Tagbl.* 450
- Dietmann, Walter E., "EW, *Die Magd des Jürgen Daskocil*," *Die neue Literatur* (November, 1932), 499-502
- Ebeling, Hans, "EW," *Denkendes Volk* (May-June, 1947), 170-172
- Fehse, W., "EW," *Magdeburgische Zeitung*, XXIV (1933), 3
- , "EW, 'der Weg eines Dichters'," *Freie Welt* (August 20, 1937), 52-54 (adversely critical of Ebeling's book and of Wiechert)
- Fink, Reinhard, "Das Weltbild EW's," *Zeitschrift für Deutschkunde*, L, Heft 9 (1935), 609-621
- , "EW," *Jahrbuch die deutsche Dichtung* (Berlin, 1936)
- Forster, R. L., "Conservative Elements in German Literature," *Contemporary Review* (1941), 159: 198-205
- Frey, John R., "EWs Werk seit 1945," *German Quarterly*, XXII, No. 1 (1949), 37-46
- , "The 'Grim Reaper' in the Works of EW," *Monatshefte*, XLII (1950), 200-213
- Frisé, Adolf, "EW," *Die neue Rundschau*, XLIV (July 7, 1933)
- Ganzer-Gottschewski, Lydia, "EW und das Mutterrecht," *Deutsches Volkstum* (March, 1936), 203-207
- Heinrich, Gregor, "Ostdeutsche Landschaft in der Dichtung," (esp. Miegel and Wiechert), *Deutsche Zeitung* 160
- Heybey, Wolfgang, "Versuch einer kritischen Deutung von EWs *Majorin*," *Zeitschrift für Deutschkunde*, L (1935), 239-243
- Heyer, Elisabeth, "EW, eine zeitgemäße literarische Studie," *Gral* (January, 1935), 159-162 (unfavorable)
- Heynemann, Marie, "EW's Autobiography," *German Life & Letters*, n. s., IV, No. 1 (1950), 6-10
- Hollmann, W., "Ethical Responsibility and Personal Freedom in the Works of EW," *The Germanic Review*, XXV (1950), 37-49
- Isenstead, Erich W., "FW," *American German Review*, XIV, iv (1948), 7-8
- Jancke, Oscar, "EWs Sprache der Einfachheit," *Die Literatur*, XXXIX (1937), 396-398
- Kauenhowen, Kurt, "EW: ein Umriß seines Schaffens," *Zeitschrift für deutsche Bildung*, X, Heft 12 (1934), 598-605
- Knust, Hermann, "Die Majorin in der Oberklasse einer Frauenschule," *Zeitschrift für Deutschkunde*, L (1935), 233-239
- Krause, Bruno P., "Über EW," *Königsb. Hart Ztg.* 461 (ca. 1928)

- Krüger, H. K., "EW, Verfall einer dichterischen Sendung," *Der Buchhändler im neuen Reich* (Berlin, March, 1943), 35-42
- Kunze, Wilhelm, "EW," *Hannoverscher Kurier*, IX (1935), 6
- Mach, Dominik, "EW," *Freie Welt* (December 23, 1936), 349-355
- Maggi, Iner, "EW und sein Schaffen," *Schweizer Monatshefte* (December, 1936)
- Matull, Wilhelm, "Höreraussprache über einen Dichter," *Denkendes Volk* (May-June, 1947), 173-174
- Meckel, Eberhard, "EW," *Leipz. N. Nachr.* 104 (ca. 1932)
- Meyer, Selina, "EW's Views on Religious Questions," *Germanic Review*, XIII (1938), 284-288
- , "The Plow and the Soil in EW's Works," *Monatshefte*, XXX (1938), 314-319
- Meyer-Benfey, Heinrich, "Der Dichter EW: zu seinem Roman *Die Magd des Jürgen Dorskocil*," *Die Hilfe* (May 6, 1933), 261-263
- , "Neues von EW," *Die Hilfe* (February, 1935), 320-322
- , "EW," *Die Hilfe* (May 15, 1937), 204-209 (discussion of W's works to date)
- Morgan, B. Q., "EW's *Hirtennovelle*: Versuch einer Stilanalyse," *German Quarterly*, XIX, No. 4 (1946), 274-282
- Mueller, Walter J., "EW Bibliography" (typewritten, Ithaca, New York, 1940)
- Neander-Nilsson, S., "EW," *Nya Dagligt Allehanda* (Stockholm, September, 1936)
- Nordoang, Irma, "EW: Tysklands store diktare," *Scenea* (Stockholm, January, 1935)
- Paul, Adolf P., "Form und Stoff bei EW," *Das deutsche Wort* (February, 1936), 693-696
- Peters, J., "Das Werk EWs," *Die Bücherei* (1940)
- PRISMA, published by Desch, Munich, contains "EW und sein Werk im Urteil der Presse" (May, 1947, page 49) and "Der Dichter EW und sein Werk" by H. E. Friedrich (April, 1947, page 24) as well as several short pieces by Wiechert
- Puknat, Siegfried B., "EW: A Modern Moralist," *Modern Language Forum*, XXXV (1950), 14-23
- , "God, Man and Society in the Recent Fiction of EW," *German Life & Letters*, n. s., III (1950), 221-230
- , "Max Picard and EW," *Monatshefte*, XLII (1950), 371-384
- Pusey, W. W., review of "Der Dichter und die Zeit," *Monatshefte*, XXXIX (1947), 200
- Ricaumont, Jacques de, "Rencontres avec EW," *Revue de Paris* (November, 1950), 134-142
- Richter, F. K., "EWs Totenmesse," *Sonntagspost* (Winona, Minnesota), XXVI (1946), 5

- , "EWs *Hirtennovelle*: Zur Einführung in das Werk des Dichters," *Deutsche Beiträge zur geistigen Überlieferung* (Chicago, 1947), 217-230 (with bibliography)
- Rockenbach, M., "Über EW," *Die Literatur*, XXIX, 509-511
- Röseler, R. O., "EW (d. 24. August 1950)," *Monatshefte*, XLII (1950), 296-298
- Schirokauer, Arno, "Zu Ws Totenwald," *Die neue Rundschau* (Sommer 1947), 348-352
- Schneider, Hans E., "EW oder von des Menschen Verwandlung und Heimkehr," *Die Literatur*, XXXIX (1937), 394-396
- Schöningh, Wolfgang, "Deutsche Dichter der Gegenwart: EW," *Geist der Zeit* (November, 1934), 33-37
- Schreiner, Helmuth, "Vom Humor in der Erziehung," *Zeitwende* (April, 1935), 1-7
- Seidlin, Oskar, "Begegnung mit EW," *German Quarterly*, XIX, No. 4 (1946), 270-273
- Sertorius, Lili, "Kräfte und Grenzen in der neuen Dichtung," *Germania*, (1934), 342
- Sondermann, Gustav, "EW, Gedanken zu seinem Werke," *Zeitwende* (August, 1936), 304-310
- Stegemann, Herbert, "EW," *Deutsche Rundschau*, 71 Jg, Heft 4 (1948), 44-49
- Taube, Otto von, "Die Welt EWs und seine neuesten Dichtungen," *Das Innere Reich* (December, 1934), 1168 ff.
- Villa, Vincenzo Maria, "Postille a EW," *Studi Germanici* (August, 1935), 505-514
- Weiskopf, F. C., "W (*Forest of the Dead*)" *Saturday Review of Literature* (June 21, 1947), 30:20
- Workman, J. D., "EW's Escapism," *Monatshefte*, XXXV (1943), 23-33
- Zollenkopf, Hansgeorg, "Unser Lehrer EW," *Monatshefte*, XL (1948), 161-163



NEWS AND NOTES

The Goethe Society of Maryland and the District of Columbia was founded in the fall of 1931 and has been active all through these twenty eventful years. Extensive reports on its activities were published in former issues of the *Monatshefte*: Vol. XXXVIII (1946), 367-370; Vol. XXXIX (1947), 406; Vol. XL (1948), 419. Cf. also the article by Stanley N. Werbow, "Goethe Celebrations in Maryland 1949" in the *Twenty-Seventh Report of the Society for the History of the Germans in Maryland* (1950), 71-73. The Goethe Year gave new impulse to the Society. Whereas until that time all lectures were held in Baltimore, in the fall of 1949 a second chapter was organized in Washington, D. C. The two chapters constitute one organization and both have common officers: President: Arno C. Schirokauer (Johns Hopkins); Vice-Presidents: Wolfgang S. Seiferth (Howard) and Dieter Cunz (Maryland); Treasurer: Otto H. Franke (Baltimore); Secretary: Hans Juergensen (Johns Hopkins). In the following we give a list of lectures arranged by the Society since the fall of 1948. The lecture schedules before that date were recorded in the above-mentioned issues of the *Monatshefte*. For the lectures after the fall of 1949 we indicate in parentheses whether the lecture was given in Baltimore (B), Washington (W), or College Park (CP).

1948/49 Alfred S. Ledermann (Eastern Shore State Hospital): "Vom Seelenleben unserer Dichter"; Wolfgang S. Seiferth (Howard): "Das deutsche Schicksal in Thomas Manns *Doktor Faustus*"; Dieter Cunz (Maryland): "Die deutsche Revolution von 1848"; Heinz Langerhans (Gettysburg): "Die Philosophie der deutschen Klassik"; Arno C. Schirokauer (Johns Hopkins): "Die Brüder Grimm"; Alexander Gillies (Leeds): "Herder and Goethe"; Siegfried H. Muller (Adelphi): "Gerhart Hauptmann und Goethe"; Augustus J. Prahl (Maryland): "The Goethe Club of the City of New York".

1949/50 Adolph Meyer-Abich (Hamburg): "Goethes Naturbild" (B); Ernst Scheyer (Detroit): "Goethe as Draftsman and the Art of His Time" (B); Felix Morley (Washington): "Frankfurt Revisited" (W); Oskar Seidlin (Ohio State): "Goethe's Vision of a New World" (B); Ernst Feise (Johns Hopkins): "Goethe's Faust, Origin and Idea" (W); Oswei Temkin (Johns Hopkins): "Goethe as Scientist" (B); Ludwig Hammerschlag (Maryland): "Die politische Dichtung der Deutschen" (W); Gerhard Loose (Colorado): "Ernst Jünger" (B); Julius Bab (New York): "Die Geschichte der Goetheschen Lyrik" (W); Zeylman von Emmrichshofen (Haag): "Goethe's Deeper Relation to Christianity" (W); Adolf E. Zucker (Maryland): "The Forty-Eighters in America" (CP).

1950/51 Wolfgang S. Seiferth (Howard): "The Pact With the Devil in Literature Prior to Goethe" (W, B); Rainer Hildebrandt (Berlin): "Der Kampf für die Menschlichkeit in Deutschland" (W); Arno C. Schirokauer (Johns Hopkins): "German Poets of Fifty" (W); Hilde

D. Cohn (Swarthmore): "Die beiden Schwierigen in der deutschen Literatur" (B); Ernst Feise (Johns Hopkins): "Goethe's Elective Affinities" (B); Edward Farber (Washington): "Goethe's Tasso and the Tasso-Conflict Today" (W); Arno C. Schirokauer (Johns Hopkins): "Hartmanns Armer Heinrich" (B); Adolf Meyer-Abich (Hamburg): "Natur und Geschichte, Begegnungen zwischen Natur- und Geisteswissenschaften" (W, B); Dichter-Abend: Hans Carossa und Ricarda Huch (B); William Hubben (George School): "Apokalyptisches Gedankengut bei Kierkegaard, Dostojewski, Nietzsche, Kafka" (W); Edward H. Sehr (George Washington): "The Brothers Grimm and German Romanticism" (CP).

— Dieter Cunz

Universität Erlangen ehrt Professor Heuser. Für seine Förderung und Vertiefung der geistigen Beziehungen zwischen Deutschland und Amerika hat die Universität Erlangen dem Professor Dr. Frederick Heuser von der Columbia University, New York, den Ehrendoktor der Philosophie verliehen. Professor Heuser hat sich als Gerhart Hauptmann Forscher und Kenner der modernen deutschen Literatur einen Namen gemacht, auch ist es seiner Initiative zu danken, daß das „Deutsche Haus“ in New York wieder eröffnet wurde.

Eine Professur für Dr. Heinrich Brüning an der Universität Köln. Professor Dr. Heinrich Brüning hat einen Ruf von der Universität Köln erhalten, wo er den Lehrstuhl und das Ordinariat für Staatswissenschaften übernommen hat. Dr. Brüning war seit 1924 Mitglied des deutschen Reichstages, später Vorsitzender der Zentrumfraktion und von 1930 bis 1932 Reichskanzler. Seit 1935 war Dr. Brüning Professor für Staatswissenschaft und Staatsrecht an der Harvard Universität, Cambridge.

BOOKS RECEIVED

1. *Goethe — Das Leben im Werk* von Heinrich Meyer. Stromverlag, Hamburg-Bergedorf, 1951. 677 Seiten und 29 Seiten Register.
2. *Ernst Wiechert — Der Mensch und sein Werk.* Eine Anthologie. Verlag Kurt Desch, München. 278 Seiten und 18 Seiten Zeittafel und Bibliographie.
3. *The Testament of Werter in Poetry and Drama* by Stuart Pratt Atkins. Harvard University Press, 1949. 220 pages and 93 pages bibliography. Price: \$4.50.
4. *Germanische Altertumskunde*, herausgegeben von Hermann Schneider. C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München, 1951. 482 Seiten und 20 Seiten Sach- und Namensverzeichnis; 21 ganzseitige Bildtafeln und Kartenmaterial. Preis: Ganzleinen DM 22.00
5. *Englischer Geist in der Geschichte seiner Prosa* von Ludwig Borinski. Verlag Herder, Freiburg, 1951. 219 Seiten und 32 Seiten Anmerkungen. Preis: 6,80 DM.
6. *Aristainetos: Erotische Briefe*, Eingeleitet, neu übertragen und erläutert von Albin Lesky. Artimis Verlag, Zürich, 1951. 192 Seiten

7. *Shakespeare und der Katholizismus* von Heinrich Mutschmann und Karl Wentersdorf. Speyerer Studien, Pilger-Verlag, Speyer-Rhein, 1950. 256 Seiten. Preis: Ganzleinen 10.80 DM.
8. *Thomas Mann* by Henry Hatfield. New Direction Books, James Laughlin, Norfolk, Connecticut, 1951. 179 pages, with notes, bibliography, and index. Price: \$2.00.
9. *George Bernanos, Leben und Werk*, von Oswald von Nostitz. Kleine Pilger Reihe, Pilger-Verlag, Speyer-Rhein, 1951. 80 Seiten. Preis: Pappband 2.50 DM.
10. *Der Bunte Spiegel* von Max Osborn. Verlag Friedrich Krause, New York. 280 Seiten. Preis: \$1.50 bei Rudolf Schick Publishing Co., 700 Riverside Drive, New York.
11. *Sigrid Undset, Leben und Werk*, von Alexander Baldus. Speyer Studien, Pilger-Verlag, Speyer-Rhein, 1951. 111 Seiten. Preis: Ganzleinen 4.90 DM.
12. *Born That Way* by Earl R. Carlson. The John Day Company, New York. 174 pages. Price: \$2.50.
13. *The Engelmann Heritage*, The German-English Academy and The National German-American Teachers Seminary at Milwaukee, published by The National Teachers' Seminary Alumni Association. 106 pages. Price: \$1.00.
14. *Primitivism and Related Ideas in Eighteenth Century German Lyric* by Erich A. G. Albrecht. Dissertation, The Johns Hopkins University. 110 pages.
15. *Business Executives and the Humanities*, Bulletin No. 3 of The Southern Humanities Conference, published by The University of North Carolina Press, 1951, by Quentin Oliver McAllister. 114 pages. Price: \$1.50.
16. *Original Elements in the French and German Passion Plays*, by Haddassah Posey Goodman. Dissertation, Bryn Mawr College. 128 pages.
17. *Leid — Studien zur Bedeutung und Problemgeschichte in den großen Epen der staufischen Zeit* von Friedrich Maurer. Bibliotheca Germanica, A. Francke Verlag, Bern, 1951. 283 Seiten. Preis: Fr. 19.50.
18. *Die Gedichte Walthers von der Vogelweide* von Carl von Kraus. Walter de Gruyter und Co. Verlag, Berlin, 1951. XXXII und 243 Seiten. Preis: Ganzl. DM 9.00.
19. *The Parzival of Wolfram von Eschenbach*, translated into English Verse with Introduction and Notes by Edwin H. Zeydel and Bayard Quincy Morgan. University of North Carolina Studies, Number V, 1951. 341 pages and 28 pages of notes. Price: \$5.50.
20. *The Pocket Oxford German Dictionary*, German-English, Compiled by M. L. Barker and H. Homeyer; English-German, Compiled by C. T. Carr. Oxford University Press, New York, 1951. Price: \$2.25.
21. *The Pocket Oxford English-German Dictionary*, Compiled by C. T. Carr. Oxford University Press, New York, 1951. Price: \$1.00.

22. *The Poet and His Time*, Three addresses by Ernst Wiechert. Translated by Irene Taeuber with an introduction by George N. Shuster. Henry Regnery Company, 1948. 78 pages. Price: \$2.00.
23. *Amerika und England* im deutschen, österreichischen und schweizerischen Schrifttum der Jahre 1945-1949. Eine Bibliographie von Richard Mönnig. Württembergische Bibliotheksgesellschaft, W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart, 1951. 259 Seiten. Preis brosch. DM 10.00.
24. *Unsterblichkeit*, Ihre metaphysische und anthropologische Bedeutung von Aloys Wenzl. Sammlung Dalp, Band 77, A. Francke Verlag, Bern. 216 Seiten. Preis: SF 7.80.
25. *Annalen der Deutschen Literatur*, Eine Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart, unter Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter herausgegeben von Heinz Otto Burger. Erste Lieferung, 224 Seiten, umfaßt die Zeit bis 1350. J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart. Preis DM 14.75 je Lieferung.
26. *Die Deutsche Literatur des Mittelalters*. Verfasserlexikon, begründet von Wolfgang Stammler, herausgegeben von Karl Langosch. Band IV, Lieferung 1. Groß Oktav 351 Seiten. Preis: DM 22.00. Verlag Walter De Gruyter & Co., Berlin W 35, Genthiner Str. 13.
27. *Heinrich Heine*, Ein Leben zwischen Gestern und Heute, von Ludwig Marcuse. Rowohlt Verlag, Hamburg, Juli 1951. 357 Seiten.
28. *The Age of the World*. A Chapter in the History of Enlightenment by Heinrich Meyer, Muhlenberg College Press, Allentown, Pa., 1951.
29. *Das deutsche Hamletbild seit Goethe* von Hans Jürg Lüthi. Nr. 74 aus der Sammlung „Sprache und Dichtung“. Verlag Paul Haupt, Bern, 1951. 193 Seiten. Preis: Fr. 12.00.
30. *Die zwölf Reiche der Seele nach Goethes Faust-Schema* von Arnd Jessen. Verlag Walter de Gruyter, Berlin, 1951. 64 Seiten. Preis: DM 3.80.
31. *John Bunyan*, The Man and His Works by Henri Talon. Harvard University Press, 1951. 340 pages. Price: \$5.00.

TEXTBOOKS RECEIVED

1. *First Readings in German Masterpieces* by Walter Naumann, University of Wisconsin. Ginn and Company, 1951. 276 pages of reading material. Price: \$3.00.
2. *Lern- und Lesebuch* by Charles M. Purin, formerly of the University of Wisconsin, and Günther Keil, Hunter College. The Dryden Press, 1951. 232 pages. Price: \$2.60.
3. *Expository German*, Readings in the Sciences and the Arts by Francis J. Nock, University of Illinois. The Dryden Press, 1951. 154 pages reading material and 66 pages vocabulary. Price: \$2.85.
4. *Das Unvergängliche*, Third Semester Reader; Selections from Ernst Glaeser, Wilhelm Schäfer, Werner Bergengruen, and Hans Carossa,

- edited by Luther A. Pflueger and J. Michael Moore, Muhlenberg College. American Book Company, 1951. 146 pages reading material and 91 pages vocabulary. Price: \$2.60.
5. *German Short Stories of Today*, Selections from Ernst Wiechert, Freimut Schwarz, Anna Seghers, Eduard Saenger, Franz Kafka, Martin Beheim, and Hermann Hesse, edited with notes and vocabulary by Hildegard Schumann and G. M. Wolff. D. C. Heath and Company, 1951. 124 pages reading material and 58 pages notes and vocabulary. Price: \$1.60.
 6. *Magda*, A Short Novel by Georg von der Vring, edited with Notes, Appendix on Word Formation in German, and Vocabulary by Bayard Quincy Morgan, Stanford University. Ginn and Company, 1951. 186 pages reading material and 93 pages notes and vocabulary. Price: \$2.40.
 7. *Cambridge Plain Texts Series*: Gerhart Hauptmann "Die Weber", edited by F. J. Stopp, Price: \$.65 — Adalbert Stifter "Kalkstein", edited by Eric A. Blackall, Price: \$.45 — E. T. A. Hoffmann "Meister Martin der Küfer und seine Gesellen", edited by Mrs. E. C. Stopp, Price: \$.45. Cambridge University Press, New York.
 8. *A Basic Course in German*, A Cultural Approach by Edwin H. Zeydel, University of Cincinnati. D. C. Heath and Company, 1951. 367 pages. Price: \$2.75.

For book reviews see forthcoming numbers.

BOOK REVIEWS

Heinrich Meyer hat eine Goethebiographie vorgelegt, die in der Großzügigkeit ihrer Anlage alle bisherigen Beiträge amerikanischer Goetheforscher übertrifft. Sie verspricht eine weitreichende Wirkung — und vielleicht auch Erregung der Gemüter. Die Schriftleitung hatte Professor Henel mit der Besprechung des Buches beauftragt, hat sich aber entschlossen, auch die inzwischen von Professor Jockers gelieferte Rezension zu drucken, um verschiedene Auffassungen zu Worte kommen zu lassen. Das letzte Wort bleibt den Lesern der Zeitschrift.

Goethe, Das Leben im Werk.

Heinrich Meyer, Hamburg-Bergedorf (Stromverlag), 1951. 707 Seiten.

Heinrich Meyer versucht eine Darstellung, die der Vielschichtigkeit von Goethes Persönlichkeit und der verwirrenden Fülle seiner Bestrebungen und Tendenzen gerecht werden soll. Man darf vermuten, daß er, von der Flüchtigkeit der meisten vorhandenen Goethe-Biographien unbefriedigt, ihnen ein Werk gegenüberstellen wollte, das die volle Körperlichkeit des wirklichen Lebens bewahrt. Wie problematisch ein solches Unternehmen ist, macht er selbst in dem wohl nachträglich geschriebenen Vorwort klar. Will man Goethes Wesen und Wirken beschreiben, wie

sie wirklich waren, so müßte man eigentlich sämtliche Werke, Briefe, Gespräche und Zeugnisse anderer Personen abdrucken oder in eine laufende Erzählung verweben. Da dies nicht möglich ist, muß also doch eine Auswahl und Vereinfachung stattfinden, das dreidimensionale Phänomen muß auf den flächigen Schirm der Darstellung projiziert, das unsagbare, vielfältige Leben auf die Dürre einer einseitigen aber mitteilbaren geistigen Deutung reduziert werden. Dieser Einsicht hatte sich der Verfasser bei dem Schreiben des Buches versperrt, mit dem Ergebnis, daß er die verschiedensten Maßstäbe anlegt und sich häufig widerspricht. Aus Unvoreingenommenheit und Wille zur Sachlichkeit wird schließlich eine Planlosigkeit, die den Wert dieses ehrgeizigen, groß angelegten und auf reichstem Wissen beruhenden Buches stark beeinträchtigt.

Ein zweiter Antrieb zu dem Werk war wohl Heinrich Meyers Widerwille gegen die Goetheverehrung. Er möchte den Dichter verstehen als einen Menschen wie andere auch, der sich höchstens durch eine verwickeltere Psyche und höhere Ziele von dem Durchschnitt unterscheidet. Er schreibt mit betonter Respektlosigkeit, und er findet, Goethe sei herrschsüchtig, egozentrisch, unkritisch, humorlos und phantasielos gewesen, und noch dazu des abstrakten Denkens und objektiven Urteilens unfähig. Sein Buch ist also ein Nachzügler der in den zwanziger Jahren beliebten Biographien von Lytton Strachey, Philip Guedalla und Emil Ludwig, deren Absicht es war, die Helden früherer Zeiten ihres Nimbus zu berauben — „to debunk them“, wie man auf Englisch sagte. Das Dilemma solcher Werke ist, daß sie umso unnützter und überflüssiger werden, je mehr es ihnen gelingt, ihren Gegenstand in seiner allzumenschlichen Armseligkeit erscheinen zu lassen, denn er ist ja dann überhaupt keiner besonderen Beachtung wert. Diesem Dilemma sucht Meyer zu entgehen, indem er erklärt, Goethes charakterliche Mängel (zu denen übrigens auch Habgier und Neidsucht gehörten) hätten zwar seine Dramen und Romane verdorben, ihn aber zum Lyriker prädestiniert. Ein Lyriker ist also für ihn ein Mensch, der aus der bornierten Beschränktheit seiner Individualität nicht heraus kann, sich in Phantasieträume verspinnt und diese als „ein beinahe mechanisch oder durch die Gehirnwindung bedingtes Plappern“, „als halb von seinem Bewußtsein dissoziiertes Faseln“ (S. 163) von sich gibt. Merkwürdigerweise zieht er aber daraus nicht den Schluß, daß die Produkte des Lyrikers barer Unsinn sind, sondern er erkennt einem unwahrscheinlichen, lächerlichen Zwitter wie Mignon und einem unsinnigen, närrischen Gesellen wie Werther einen musikalischen Reiz und sogar poetische Gültigkeit zu (S. 152). Das Ende der „kühl rationalen Kritik“ ist also die Einführung eines von aller Wirklichkeit und Vernunft getrennten Begriffes „poetisch“, der durchaus als Wert verstanden wird. Und ganz ebenso muß das Wort „Genie“ öfters dazu herhalten, den zertrümmerten Götzen Goethe wieder zusammenzuleimen.

Die vom Verfasser im Titel bekundete Absicht, Goethes Leben im Werk darzustellen, kann zweierlei bedeuten: zu zeigen, wie sich das Leben in den Werken gespiegelt oder niedergeschlagen hat; oder aber, wie Goethe seinen Werken statt der Wirklichkeit gelebt hat, wie die Dichtung auf Kosten und anstelle des Lebens entstanden ist. Der Verfasser hält diese zwei Bedeutungen nicht auseinander, denn er deutet die Werke manchmal als Niederschlag des Lebens, manchmal als Darstellung einer Traumwelt, des ungelebten Lebens. Zwar polemisiert er häufig und heftig gegen die ältere biographische Methode und erklärt, man dürfe das Leben nicht unmittelbar im Werk suchen, aber er selbst macht es vielfach nicht anders. Er verurteilt das „Faseln“ der Biographen, die in Weislingen eine Selbstdarstellung Goethes sehen, und die glauben, „die hübsche Lotte Buff sei daran schuld gewesen, daß der *Werther* entstand“ (S. 144). (Höchst ungerechte Anschuldigungen: man hat in Weislingen eine Ähnlichkeit der Lage, aber nicht eine Porträthähnlichkeit mit Goethe gesehen; und es ist längst bekannt, daß Lotte nur Spannungen auslöste, die in Goethe selbst bestanden, daß die Liebe zu ihr einer

der Anlässe, nicht aber die Ursache des Werkes war). Meyer selbst jedoch liefert zur Erklärung der ersten Gretchen-Szene die aus der Luft gegriffene Behauptung, Goethe habe „gewiß mitunter eine angesprochen“ (S. 193), und zur Erklärung der Szene in Gretchens Zimmer die ebenso kühne Vermutung, es sei Goethe natürlich auch durch den Kopf gegangen, Lili zu verführen (S. 123). Er erklärt es für „völlige Phantasie“ der Biographen (gemeint ist wohl vor allem Hankamer), daß Minna Herzlieb das Vorbild der Ottilie in den *Wahlverwandtschaften* gewesen sei (S. 535), aber er verwendet volle dreißig Seiten auf den Nachweis, daß nicht Minna sondern Silvie von Ziegesar den Dichter bei der Abfassung des Romans bewegte. Er hat damit eine wirkliche Entdeckung gemacht, erklärt aber dann am Ende: „Es ist Nebensache, ob Silvie oder Minchen oder beide zu Ottilien wurden“ (S. 568). Warum dann der Aufwand? Ja sogar der von Goethe in der *Metamorphose der Pflanzen* vorgetragene Gedanke, Wachstum oder Sprossen sei eine sukzessive Fortpflanzung, wird biographisch erklärt, nämlich durch das Erlebnis der nicht-sexuell bestimmten Liebe zu Charlotte von Stein, durch die Goethe eine geistige Förderung und Fruchtbarkeit empfangen habe (S. 284). Dieser Einfall wird mehrmals wiederholt und dahin erweitert, Goethe habe sein Schaffen als geistige Fortpflanzung empfunden, sich also in der sprossenden, sich selbst ausdehnenden Pflanze wiedererkannt im Gegensatz zu der fruchttragenden, neue Individuen hervorbringenden. Nimmt man nun noch hinzu, daß Goethes Bindung an Frau von Stein für Meyer (wie schon für Fairley) eine widernatürliche und unglückliche Sache ist, daß er die aus ihr entsprungenen Werke für peinlich, poetisch unreif und unvollendet erklärt (S. 228), und daß er noch obendrein Corona Schröter mindestens ebenso viel Einfluß auf die Entstehung der *Iphigenie* zugesteht als Charlotte von Stein, so ist man vollkommen verwirrt und weiß nicht mehr, wovon der Verfasser seinen Leser überzeugen will.

Höchst interessant dagegen sind die Partien des Buches, in denen das Biographische nicht in Ereignissen sondern in der Psyche des Dichters gesucht wird, in denen also nicht äußere sondern innere Erlebnisse als Quelle der Werke betrachtet werden. Von Anregungen Thomas Manns ausgehend zeigt Meyer, wie Goethe sich immer wieder in unerreichbare Frauen verliebte, und wie er sich Liebschaften erdichtete, um dann das erdichtete Leben in „Erlebnisdichtung“ umzusetzen. Diese Gedanken, denen der Verfasser ausführlich nachgeht, sollten eigentlich zu einer Psychologie des Dichters führen, die ihn als vom praktischen, tätigen Menschen grundsätzlich verschieden begreift in seinen Bedürfnissen sowohl wie in seinen Haltungen und Handlungen. Ansätze dazu finden sich bei Meyer. Er erklärt, daß Goethe sein Leben lang „eine ungezügelter, immer ungezügelter, leidenschaftliche Natur blieb“, und daß die von Barker Fairley betonte Unreife und Unsicherheit des jungen Goethe seine eigentliche Natur war, die er nie ablegte. All das habe jedoch in ihm gelegen und sei deshalb nicht eigentlich anormal oder gefährdend (S. 113). Goethes eigenstes Bedürfnis sei das Dichten und Schaffen von Werken gewesen, dafür habe er sich freihalten und dafür auf Ruhe und Erfüllung verzichten müssen (S. 281). Hier also wird Goethe etwa im Sinne von Denis de Rougemonts Buche *Love in the Western World* verstanden, das die Entstehung der romantischen Liebesdichtung aus unerfüllter, leidender und sublimierter Liebe darstellt und ihre Entwicklung vom *Tristan* bis zur Gegenwart verfolgt. Andererseits jedoch ist Meyer nicht willens, dem Dichter eine Sonderstellung zuzugestehen, er mißt ihn an den Normen des praktischen Menschen und findet ihn pathologisch, verstiegen und lächerlich. Goethes Instabilität und Ruhelosigkeit wird als schweres Gebrechen getadelt, und das Ungesunde, Unzulängliche, Unmenschliche seiner aus unerfüllter Leidenschaft entsprungenen Werke wird betont. Es wird erklärt, Goethe habe nach 1775 gelernt, objektiver zu sein und weniger zerstörerisch zu dichten, aber es wird auch erklärt, daß er dies erst nach 1786, und daß er es nie gelernt habe. Der mehrfach behauptete Wandel in Goethes Schaffensweise wird nie klargemacht, die Unterschiede nicht dargetan, und das ist

ja auch nicht möglich angesichts von Meyers Grundthese. Aber selbst diese wird des öfteren völlig umgestoßen, so etwa an folgender Stelle: „Der scharmante Egmont . . . ist weit mehr der natürliche Goethe, der Weislingen-Goethe (siehe oben!), der eine schnelle Eroberung in Maria macht, der Goethe, der die Wirtstöchter andichtet und anlacht und der bis ins Alter die Kellnerinnen küßt, als der Goethe, der sich in psychologische Subtilitäten hineinbegibt und als Tasso mit Antonio übelläunig, schmollend, halb närrisch trotzt und argumentiert oder sich unter eine ideale Iphigenie stellt“ (S. 226 f.).

Wir lesen auf S. 54 und 62, Goethe sei kein sinnlicher Mensch gewesen (zu diesem Schluß kam auch W. Bode in seiner sorgfältigen Studie über *Goethes Liebesleben*, 1914), dagegen auf S. 194, „der leidenschaftlich veranlagte Goethe“ habe den Wunsch gehegt, ein Mädchen zu verführen; auf S. 12, Goethe habe seine Ehe „beinahe gebrochen“ in dem Verhältnis zu Silvie von Ziegesar, dagegen auf S. 535 ff., innerliche Untreue passe nicht zu Goethes Wesen, und er habe keine ernste Leidenschaft zu Silvie gehegt; auf S. 159, Goethe hätte „vorher . . . entsagen“ sollen, nämlich bevor er in Frauen wie Friederike, Lili, Silvie und Marianne Gegenliebe erregt hatte, dagegen auf S. 567, „er konnte nicht vorher Entsagung bewähren, da seine Phantasie auch ins Leben hinein unmittelbar wirkte und andere zum Leben erweckte und in ihnen das entzündete, was das Beste und Schönste und Poetischste war“. Wer sich über die Natur eines Dichters und deren Beurteilung in solcher Weise unklar ist, und dann die Werke aus der Natur des Dichters ableiten will, kann natürlich zu keiner festen und haltbaren Einsicht kommen. Und so finden wir, daß Meyers Subtilitäten schließlich in den allerkonventionellsten und altmodischsten Urteilen münden, nämlich denen des 19. Jahrhunderts bis etwa zu Hermann Grimm. Nur Goethes Lyrik läßt er gelten, und von den längeren Werken nur *Hermann und Dorothea* und die *Mitschuldigen* — ausgerechnet die *Mitschuldigen*.

Der Rezensent kann seine Pflicht, über den Inhalt eines Buches zu berichten und zu seinen Ergebnissen Stellung zu nehmen, bei Meyers Buche nicht erfüllen, weil er einfach nicht weiß, was der Verfasser zeigen oder beweisen will. Es kommt wohl nicht oft vor, daß ein Autor in dem Maße, wie es hier geschieht, seine Leser quält durch beständige Abschweifungen, unzählige Widersprüche und Mangel an System und Aufbau. Das lose Gefüge des Werkes spiegelt sich in der losen Fügung einzelner Sätze: in Goethes Mutter, so hören wir, sind Züge aus seiner Frau übergegangen (S. 56; gemeint ist die Mutter in *Hermann und Dorothea*); die Würzburger Barockgebäude haben, „wo immer er auf sie traf“, auf Goethe keinen Eindruck gemacht (S. 90); und bei dem Beitritt zur Loge Amalia erreicht Goethe bald die höheren Meistergrade (S. 260). Konjunktionen werden häufig verwandt, nicht um logische Beziehungen auszudrücken, sondern als bloße Übergänge, die alles und nichts bedeuten können. Es bleibt dem Leser überlassen, ausfindig zu machen, was der Verfasser meint, und das gilt nicht nur für einzelne Sätze, sondern für ganze Kapitel und schließlich für das ganze Buch.

Dafür noch ein Beispiel: „Wie subtil damals die Bewußtheit Goethes arbeitete, zeigt die Verbindung alles dessen mit dem Prometheusmotiv und mit Spinoza. Wenn Gott die *res cogitans* ist, dann erfordert die Natur unseres Geistes, daß alles, was wir denken, eine Stufe möglicher Realität sei. Das Geniusbewußtsein und das Bewußtsein, daß alles, was ist, notwendig ist, sind somit verbunden; und sie sind Goethe bewußt geworden“ (S. 199). Der vorhergehende Absatz zeigt, daß „alles dessen“ sich auf Goethes Zaudern, Zögern, Zuwarten, Vertrauen, Stärke, Beherrschtsein, Sicherheit, Aufregung und Instabilität bezieht. Für „die Verbindung alles dessen mit dem Prometheusmotiv“ ist der Leser auf den eigenen Witz angewiesen. Der Verfasser verweigert die Auskunft. Prometheus wird erst 130 Seiten später wieder erwähnt. Die Verbindung mit Spinoza erwartet man von dem nächsten Satz, aber sie findet sich nicht. Stattdessen wird uns ein *non sequitur* ge-

boten, welches daraus entsteht, daß die zweite Prämisse ausgelassen ist. (Es müßte etwa heißen: Wenn Gott die *res cogitans* ist, und wenn der Mensch „der kleine Gott der Welt“ ist, so sind auch die Gedanken des Menschen eine *res cogitata* und besitzen relative Realität, ebenso wie die materielle „Welt, die *res cogitata* Gottes, absolute Realität besitzt). Es folgt ein zweites *non sequitur* im nächsten Satze, und dann die Tautologie, daß zweierlei Bewußtsein Goethe bewußt geworden ist. Meyer fährt fort, „Daß er Egmont verjüngte, lag genau daran, daß er Faust verjüngte und sich anglich“, springt also wiederum unvermittelt ab und verwechselt noch dazu den gemeinsamen Grund zweier Vorgänge mit der Begründung des einen durch den anderen. Ist es nicht Ironie, daß der Autor dieser Sätze Goethe einen jungen Mann nennt, „der da schreibt, was ihm in den Sinn kommt“?

Das Buch macht den Eindruck, als ob es nach langjährigen und gewissenhaften Vorstudien in zu kurzer Zeit niedergeschrieben worden sei. Der Verfasser selbst scheint etwas besorgt um die Verständlichkeit seines Werkes, denn er verlangt ausdrücklich, man solle es langsam und mehrmals lesen und das Gesagte überdenken. Aber je mehr man diesen Wunsch erfüllt, umso deutlicher werden die Widersprüche und umso unklarer die Ergebnisse. Es wäre ein Verlust für die Wissenschaft, wenn aus Meyers Arbeit nicht mehr gewonnen würde als die Erinnerung an eine Reihe gescheiter Einfälle. Vielleicht also kann er sich dazu entschließen, einen zweiten Ansatz zu machen und ein viel kürzeres, aber streng durchdachtes und klar gegliedertes Buch zu liefern. Auf die Werkanalysen sollte er vielleicht verzichten, aber er könnte uns eine wirklich angemessene Psychologie des Menschen und Dichters Goethe geben, und auch über den Naturforscher hat er Wertvolles und Neues zu sagen. Wer Meyers frühere Arbeiten kennt, geht an das Kapitel über „Goethes Morphologie“ mit gespannter Erwartung, aber man wird auch hier der Lektüre nicht froh. Die Behauptung, „Goethe (wurde) irrigerweise zum Morphologen gemacht, wo er in Wahrheit der erste Biologe war“ (S. 406), wirkt verblüffend angesichts der Kapitelüberschrift und vieler Stellen im Text. Die auf derselben Seite zweimal gemachte Feststellung, es sei Goethe auf Erklärung, speziell physiologische Erklärung der Formwandlungen angekommen, steht im Widerspruch zu S. 414: „Aber das eigentliche Denken ging bei ihm doch nicht . . . auf die botanische Entdeckung und Erklärung, sondern auf biologische Grunderkenntnisse“. Und wenn Meyer schließlich Goethes eigenste Grunderkenntnis in dem Prinzip der Steigerung sieht, dieses aber „ein recht geringes Ergebnis“ nennt (ebenda), und andererseits Goethes hohe Bedeutung noch für die neueste Morphologie hervorhebt (S. 430), so ist man wieder einmal völlig konsterniert. In welchem Sinne Linnés Präformationstheorie und dessen Theorie der physiologischen Funktionen der Teile des Stammes, sowie Goethes Theorie von der Verfeinerung der Säfte durch Licht und Luft bloß „symbolisch gemeint“ sein können (S. 411 f.), bleibt ebenfalls ganz unklar. Wir ließen uns gerne von Heinrich Meyer bereichern und belehren; warum muß er uns verblüffen und verwirren?

University of Wisconsin.

—Heinrich Henel

Goethe, Das Leben im Werk.

Heinrich Meyer, Hamburg-Bergedorf, 1950. Strom-Verlag.

Das mehrfach angezeigte Goethe-Buch von Heinrich Meyer, Professor am Mühlenberg College, Allentown, Pennsylvania, das zum Goethe-Jahr erscheinen sollte, aber irgendwie in Deutschland verschleppt wurde, liegt nunmehr in schöner Aufmachung und klarem Druck vor und wird von allen begrüßt werden, die sich um ein unvoreingenommenes Goethe-Bild bemühen. Denn — um es gleich zu sagen — dieses Buch ist ganz unorthodox und geht an die schwere Aufgabe, den inneren Goethe herauszustellen, mit einer erfrischenden Unbekümmtheit um herkömmliche Meinungen und einem forschenden Bekennermut heran, sodaß diejenigen, die gewohnt sind, mit verstaubten Brillen zu lesen, einen nicht geringen Schock empfinden, die andern aber, die mit ungetrübten Augen sehen wollen, hocherfreut

und dankbar sein werden. Wer also seinen harmonisch zugestutzten „Olympier“ sucht, der in ruhiger „Werdefreude“ sich im Symbol „vollender“, der lege das Buch ungelesen zur Seite, denn er wird daran nur Ärgernis nehmen, ohne sich im geringsten bereichern zu können. Auf das Bereichern aber kommt bei einem so widerspruchsvollen Menschen wie Goethe alles an, wenn jene „neue Aneignung“, von der Ortega y Gasset und Karl Jaspers gesprochen, statthaben und Goethe uns nicht verloren gehen soll. Wer immer heute an Goethe herangeht, muß sich bewußt sein, daß er in schwerer Verantwortung steht, daß es nicht mehr genügt, Bekanntes in neuer „Sicht“ umstilisieren, sondern daß man die verborgenen Quellen freilegen muß, aus welchen Leben und Werk gespeist werden. Kein Zeitalter hat ernster um die „existenzielle Wahrheit“ gerungen als das unsere, und keines war in seiner phrasenlosen Nüchternheit so ehrlich, das Tragische dieser Existenz, das schönredender Humanitätsoptimismus so lange überkleistert, in seiner ungeschminkten Nacktheit zu zeigen. Diese Skepsis, die uns ein so tiefgründiges Buch wie die „Tragische Literaturgeschichte“ von Walter Muschg geschenkt hat, ist auch bei Heinrich Meyer am Werk. Meyer kennt seine Goethe-Literatur und – seinen Goethe – so gut wie einer, aber er prunkt nicht mit seiner bibliographischen Kenntnis, weil sie sich von selbst versteht. Er bringt weder Fußnoten, noch Anmerkungen und verzichtet auf jeden gelehrten Apparat. Er läßt einfach das Werk sprechen, besonders seinen „ungeformten“ Teil, wie er sich in den Briefen, Tagebüchern, Reiseberichten zeigt, jenen unmittelbaren Gefühlsergüssen und Betrachtungen, die in vieler Hinsicht aufschlußreicher, „wahrer“ sind als die vom Symbolwillen beherrschten „Werke“. Er geht dabei mit einem, oft genial zu nennenden Spürsinn vor, der, von vorgefaßter „Schau“ nicht geblendet, aber von einem hellsichtigen Instinkt gelenkt wird, einem Geistblick, der ihn die entscheidenden Zündpunkte, wo das Werk aus dem Leben aufflammt, mühelos finden läßt. So werden Beziehungen zwischen Leben und Werk aufgeheilt, die bisher entweder gänzlich übersehen oder als belanglos nicht erwähnt wurden, (besonders von den Goetherationalisten, denen sich der natürliche, auf- und abwogende Lebensprozeß in ein abstraktes Geist- oder Kräftespiel verflüchtigte). Wenn Meyer mit diesem verflachenden und zugleich vergewaltigenden Verfahren gründlich bricht und uns den brodelnden Seelengrund Goethes öffnet, aus dem die Liebe als allesbezwingende Triebkraft hervorquillt, so bringt er uns den einmaligen, tragischen Menschen Goethe nahe, den wir verstehen können, der uns aber auch ein Mit-fühlen und Mit-leiden abnötigt, zu dem wir uns früher aus Scheu vor dem Überlebensgroßen gar nicht zu bekennen wagten. In dieser Grunderkenntnis von Goethe als dem tragisch Liebenden liegt einer der wertvollsten Beiträge Meyers zum neuen, „inneren Goethe“. Die Art, wie der Übergang von erlebter Liebe ins Werk, besonders das lyrische, geschildert wird, ist zart erfüllt und unübertrefflich schön. Zu erfahren, wie dieser rastlose Goethe aus Liebe vor Liebe flieht, immer ein Höchstmaß des Erlebens sucht, nur aber, um sich die Erfüllung aus Rücksicht auf das Werk versagen zu müssen, wie der sich selbst Getreue zur „Treulosigkeit“ gegen geliebte Frauen geradezu verurteilt ist, das alles ist von so erschütternder Tragik, daß man sich unwillkürlich fragen muß, wie nur ein so feinnerviger Mensch wie Goethe nicht unter diesem ihm auferlegten Schicksal, dem Schicksal eines „Gezeichneten“, zusammengebrochen ist. Er ist es nicht, und in dieser Bewährung vor dem Schicksal liegt eine der größten menschlichen Leistungen Goethes, und, wenn man will, mehr „Vorbildliches“ als in der vielberufenen olympischen Abgeklärtheit, die wie vieles andere Gelehrtenerschleichenis ist.

Es ist nur folgerichtig, daß auf Grund dieser Auffassung von Goethe als dem großen Erlebnistragiker die Goethesche Lyrik – im weitesten Sinn genommen – mit besonderer Eindringlichkeit behandelt und der Künstler Goethe überhaupt vorzüglich als lyrisches Genie gewürdigt wird. Kapitel 8 („Die Frankfurter Lyrik. Lili“) und Kapitel 17 („Dichtung in Weimar“) gehören unstreitig zum Feinsten, was zu diesem Thema gesagt worden ist, wie in rein psychologischer Hinsicht

Kapitel 22 („Der Mann von fünfzig Jahren“) und Kapitel 23 („Der Mann von sechzig Jahren“) Spitzenleistungen seelischer Deutungskunst darstellen. Hier spricht ein feinsinniger Menschenkenner und nachschaffender Künstler in einer Sprache, die bei aller Einfachheit und Klarheit dichterisch beschwingt ist und unmittelbar packt.

Nicht minder Treffliches wird gesagt über die Goethesche Naturlehre, die so lange stiefmütterlich behandelt worden ist, weil man vor lauter Gelahrtheit den zu ihr hinführenden Grundimpuls der Liebe, der sie zutiefst mit der Lyrik verbindet, nicht erkannt hat. Und doch lag diese Verbindung demjenigen klar vor Augen, der die lyrische Schönheit z. B. des Granitaufsatzes fühlte und die seelische Ergriffenheit spüren konnte, die hinter Goethes Ankündigungen von der Findung des Zwischenkieferknochens oder der Urpflanze zitterte und ihn beim Betrachten von Farben- und Wolkenphänomenen mit leidenschaftlicher Erregung erfüllte. Meyer, selbst Naturkenner von nicht geringem Rang, hat auch für diese Dinge ein ungewöhnliches Taktgefühl, und man sagt auch hier nicht zu viel, wenn man sein „Goethes Morphologie“ überschriebenes 20. Kapitel als in seiner Art unübertrefflich bezeichnet. (Es ist höchste Zeit, daß sich unsere „Goetheliebhaber“ intensiver mit der Goetheschen Naturlehre befassen, denn hier, wenn irgendwo, liegen die tieferen Voraussetzungen zu seiner Klassik und die zartgezeichneten Grundlinien seiner Ethik, ohne welche die ganze Klassik eben doch nur eine schöne Form wäre). Meyer zeigt auch hier einen Weg, besser und fachkundiger als Fairley, dem natürlich damit das Verdienst nicht abgesprochen werden soll, als einer der ersten in diese geheimnisvollen Zusammenhänge hineingeleuchtet zu haben.

Wer offenen Auges ist, wird diese großen Vorzüge des Meyerschen Werkes dankbar anerkennen, wird sich aber, aus derselben Offenheit heraus, auch nicht verwehren können, auf die kleinen und großen Bedenklichkeiten hinzuweisen, die sich bei solch stark persönlicher Leistung notwendig einstellen müssen. Wir wollen hier auf Einzelheiten nicht eingehen, (denn wollten wir damit beginnen, so müßten wir wohl eine kleine Broschüre schreiben). Wir wollen nur im Vorübergehen auf einige besonders pointierte Bemerkungen, wie z. B. auf Seiten 109, 118, 120, 152, 256, 385, 401, 450, 506, 630 hinweisen, und auf einen zwischen Seiten 256 und 625 zu Tage tretenden, nicht ungefährlichen Widerspruch. Der Kenner merkt auch ohne Zitat, was gemeint ist. An diesen, wie an manchen anderen Stellen, ließe sich (unter Berufung auf denselben Goethe) mühelos das Gegenteil behaupten, denn manchmal gewinnt man den Eindruck, daß hier weniger die Sache an sich als die Freude an der Formulierung, die ja im ganzen überlegen gehandhabt wird, die Aussageweise bestimmt hat. Wer Lust hat, auf die Treibjagd nach weiteren Beispielen zu gehen, der möge sich selbst die Mühe machen. Wir verzichten darauf, weil wir in ihnen keine Fehler aus Mangel an Kenntnis sondern eher Keckheiten eines kraftgelassenen Fechters erblicken, der sich wenig darum kümmert, ob er gelegentlich danebenhaut. (Das alles ist nur natürlich bei einem, der Eigenes zu geben hat und es auf eigene Weise an den Mann bringen will. Man soll das nicht allzusehr bemängeln. Auf keinen Fall würde es berechtigt sein, den Wert der Leistung dadurch zu schmälern. Jeder hat das Recht auf seine Fehler. Es gilt auch in diesen Dingen, was Lessing seinen Nathan von den Religionseifern sagen läßt: „Nur muß der Knorr den Knuppen hübsch vertragen, nur muß ein Gipfelchen sich nicht vermessen, daß es allein der Erde nicht entschossen.“)

Nicht ganz dasselbe aber ist es, wenn es sich um die dem ganzen Werk zu Grunde liegende Gesamtanschauung, wenn man will, seine Idee oder Tendenz, handelt. Hier will es uns scheinen, daß der kluge Verfasser sich von seiner psychologisierenden Methode hat verführen lassen, das rein Seelische und Irrationale so überzubetonen, daß daneben das Ethische zu kurz kommt und der menschliche Goethe doch etwas zu bedenklich ins Menschlich-Allzumenschliche abzugleiten droht. Natürlich ist es sein gutes Recht, (besonders im Hinblick auf den Titel des

Werkes), diese menschliche Seite besonders stark hervorzuheben, nur dürfte das nicht auf Kosten des Werkes und des mit zunehmendem Alter immer bewußter geformten Persönlichkeitsideals geschehen, welche zusammen erst das ganze Goethe-Bild ausmachen. Wenn es richtig ist, daß der Mensch das Werk formt, so ist ebenso richtig, daß das Werk wieder in geheimnisvoller Wechselwirkung auf den Menschen zurückwirkt und auch diesen bestimmt. Diese immer wirksame Polarität, die der Verfasser so kenntnisreich in seiner Darstellung der Goetheschen Morphologie dartut, wird im Ganzen in ihrer formbildenden Kraft nicht sichtbar und so kann Meyer zu der Schlußfolgerung kommen, daß Goethe im Grund doch derselbe geblieben und immer wieder zum Spielball des Dämons geworden sei. Richtig daran ist nur, daß seine substantielle Anlage, wie in jedem Menschen, dieselbe bleibt, nicht aber, daß ihre Ausbrüche nicht durch einen energischen Formwillen in streng gezogene Bahnen gelenkt würden, innerhalb derer sich diese Anlage durch Entsagung entwickelt, steigert, läutert und so auch an sich jene Metamorphose vollzieht, die das Grundgesetz alles Lebendigen ist.

Kommen wir auf diese Weise nicht doch wieder zum „alten Olympier“ zurück, den wir längst abgelehnt haben? Mit nichten. Denn es ist ein Unterschied, ob man durch Kampf, Resignation und Leid um eine Form ringt oder ob man diese von vornherein wie ein verwöhnter Götterliebhaber in sich trägt und sie sich selbst überläßt. Hier liegt die Ruhe am Anfang, dort am Ende, aber nicht als erreichter Besitz, sondern als heißerstrebt Ziel. Es liegt uns fern, aus Goethe einen Idealmenschen zu machen, denn das ist er nicht. Aber ein Goethe, der nur liebt und strebt und der bei allem Streben in die Ferne doch immer nur zum Anfang zurückkehrt, ist allenfalls Faust, aber eben darum nur der halbe Goethe. Ein Goethe, der nur rührt, der nur unser psychologisches Interesse im Sinne Thomas Manns erregt, ist jedenfalls nicht der Goethe, an dem wir uns durch „neue Aneignung“ erheben können. Sicher ist es nicht der Goethe, der uns aus den Wirren unserer Zeit hinausführt, weil er selbst zu sehr dem Wirrwarr unterworfen ist. Führen kann nur der ganze Goethe, wenn er ganz, d. h. a u c h, vielleicht sogar b e s o n d e r s, von der ethischen Seite gezeigt wird. Hierin versagt leider das sonst so verdienstvolle und geistreiche Buch. Wir wünschen, daß sein kluger Verfasser in einer hoffentlich bald nötig werdenden zweiten Auflage sein Werk in diesem Sinne ergänzen möge. Daß er es kann, ist keine Frage, und wer kann, der muß!

University of Pennsylvania.

—Ernst Jockers

Der Roman,

Leserhandbuch von Bernhard Rang. Verlag Herder, Freiburg, 1951. 316 Seiten mit Literatur-Nachweis und Autoren-Register. Preis: DM 8.50

Roman, Novelle und Erzählung nehmen im geistigen Haushalt des modernen Menschen, des gebildeten lesenden Publikums, eine nicht geringe Stellung ein. Die Zahl der in jedem Jahre auf dem Büchermarkte erscheinenden Werke der Prosa-kunst, die ernst genommen und zur ‚guten Literatur‘ gerechnet werden wollen, geht in die Hunderte und übertrifft der bloßen Zahl nach Drama und Lyrik bei weitem. Keinem Freunde guter Literatur wird es heute mehr einfallen, diese Literaturgattung zu der untersten Kategorie seines Lesestoffes zu rechnen. Aber anders als bei der übrigen Dichtung, dem Drama und der Lyrik, fehlt selbst dem für gute Literatur empfänglichen und interessierten Leser häufig das Verständnis für die besonderen künstlerischen Probleme des Romans und der Erzählkunst. Der Gegenstand, der erzählt wird, das Inhaltliche, das stoffliche oder gedankliche Thema nehmen die Aufmerksamkeit gefangen und beherrschen in vielen Fällen auch die Behandlung eines Prosawerkes im Lehrsaal unserer Colleges oder Universitäten. Die eigentlichen künstlerischen Formfragen und die Probleme der Gestaltung im engeren wie im weiteren Sinne des Wortes werden dem Leser nicht klar, und

werden aus dem Verlauf einer Vorlesung oder der Behandlung eines Romans oder einer Novelle von dem Studenten nicht deutlich erfaßt. — In dem vorliegenden Buche, ausgehend von dem Satze „Alle Dichtung lebt vom Verstehen“, macht Bernhard Rang den Versuch, Bild und Gestalt eines Prosawerkes nachzuzeichnen und damit einige Lichter auf das Problem der Roman- und Erzählkunst zu werfen. In den Kapiteln „Was ist ein Roman?“, „Der soziale Roman“, „Der weltanschauliche Roman“, „Über den klassischen und den modernen Roman“, „Zur Form der Novelle“, etc. sucht er in methodisch geschickter Weise bei dem naiv und unreflektiert aufnehmenden Leser den Sinn für die Problematik der Erzählkunst zu wecken und zu vertiefen. Er versucht dem Leser den Blick zu öffnen für die bildungshaftern, sittlichen, weltanschaulichen Perspektiven und die eigenständigen Möglichkeiten — aber auch für die Grenzen — des Romans und der Prosa im allgemeinen. Besonders gewinnbringend für den Leser dürfte das Mittelstück dieses Buches bleiben, wo der Verfasser die künstlerischen Formfragen und die Probleme der Gestaltung eines Prosawerkes behandelt: „Über die Zeitformen“, „Umriss der Figuren“, „Das Gesetz der Spannung“, „Von der Handlungsführung“, „Echte und falsche Wirklichkeit“, „Stimmung und Atmosphäre“, „Dichtung und Tendenz“. Das Treffende in der Behandlung dieser Kapitel und für den Leser besonders Gewinnbringende liegt darin, daß der Verfasser nicht in generellen Urteilen sondern in sorgsamer Betrachtung repräsentativer Beispiele — genommen nicht nur aus der deutschen sondern auch aus der Literatur anderer Völker — dem Leser die Antwort zu geben versucht auf die Frage: Was ist es, was einen Roman, ein Prosawerk, welcher Art es auch immer sein mag, zu einem ‚guten‘ Prosawerk macht? Diese Antworten sind in einer geschickten leicht verständlichen Form gegeben, und der Verfasser bietet mit diesem Buche dem für Prosa-Dichtung interessierten Leser und dem kritisch aufnehmenden Studenten eine Handhabe, ein Prosawerk auf seinen literarischen Wert hin beurteilen und einschätzen zu lernen.

University of Wisconsin.

—R. O. Röseler

TABLE OF CONTENTS

Volume XLIII

December, 1951

Number 8

“Die Mütter” in Goethes Faust. Versuch einer Deutung /

Friedrich Bruns 365

Zu einem Rilke-Gedicht / Harry Tucker, Jr. 390

Visual Expression of Musical Sound in Rilke's Lyric Poetry /

Robert R. Brewster 395

Bemerkungen zur Form von Goethes “König in Thule” /

Hans Eichner 405

Wiechert Bibliography / Siegfried B. Puknat 409

News and Notes 414

Book Reviews 418

Monatshefte

INDEX FOR VOLUME XLIII, 1951

ARTICLES

| | No. | Page |
|---|-----|------|
| Beharriel, Frederick | | |
| Arthur Schnitzler's Range of Theme | 7 | 301 |
| Bell, Clair Hayden | | |
| The Dating of the Meistersingerschrein of Nürnberg | 2 | 83 |
| Bluhm, Heinz | | |
| Das Diesseits in Luthers "Von der Freiheit eines Christenmenschen" | 2 | 93 |
| Blume, Bernhard | | |
| Die Stadt als seelische Landschaft im Werk Rainer Maria Rilkes | 2 | 65 |
| | 3 | 133 |
| Brewster, Robert R. | | |
| Visual Expression of Musical Sound in Rilke's Lyric Poetry | 8 | 395 |
| Bruns, Friedrich | | |
| "Die Mütter" in Goethes <i>Faust</i> . Versuch einer Deutung | 8 | 367 |
| Cast, G. C. | | |
| Hermann Hesse als Erzieher | 4-5 | 207 |
| Eichner, Hans | | |
| Bemerkungen zur Form von Goethes "König in Thule" | 8 | 405 |
| Faber du Faur, Curt von | | |
| Der Abstieg in den Berg. Zu Hofmannsthals "Bergwerk zu Falun" | 1 | 1 |
| Hennig, John | | |
| A Note on Goethe and Charles Gore | 1 | 27 |
| Hennig, John | | |
| A Note on Johann Valentin Adrian | 7 | 313 |
| Hewitt, Theodore B. | | |
| A Suggested Method for Vocabulary Building | 4-5 | 235 |
| Hiebel, Frederick | | |
| Zur Interpretation der "Blauen Blume" des Novalis | 7 | 327 |
| Krumpelmann, John T. | | |
| Sealsfield and Sources | 7 | 324 |
| Krumpelmann, John T. | | |
| Sealsfield's "China Trees" | 1 | 44 |
| Lemke, Victor | | |
| A Negative Approach to an Appreciation of Poetry | 7 | 335 |
| Liepe, Wolfgang | | |
| Der Schlüssel zum Weltbild Hebbels: Gotthilf Heinrich Schubert | 3 | 117 |
| McClain, William | | |
| Irony and Belief in Thomas Mann's "Der Erwählte" | 7 | 319 |
| Meessen, H. J. | | |
| "Kassandra" als Endform in Paul Ernsts Religiöser Dramatik | 4-5 | 187 |
| Naumann, Walter | | |
| Hebbels "Gyges und sein Ring" | 6 | 253 |
| Puknat, Siegfried | | |
| Wiechert Bibliography | 8 | 409 |
| Rothfuss, Hermann | | |
| German Plays in American Colleges, 1947-1950 | 4-5 | 237 |

| | No. | Page |
|---|-----|------|
| Russel, Dorothy | | |
| "Sprechen Sie Deutsch" Sweeps the American Occupation | | |
| Zone in Germany | 3 | 150 |
| Scherer, George | | |
| Noun Plurals in Reading and Listening | 3 | 152 |
| Schimmerl, Erich | | |
| Zu dem "Deutschen Spruchgedicht von Salomon und Markolf"..... | 4-5 | 193 |
| Schirokauer, Arno | | |
| Die Legende vom Armen Heinrich | 6 | 279 |
| Schneider, Heinrich | | |
| Karl Vietor - In Memoriam | 7 | 341 |
| Schoolfield, George | | |
| The Churchmen in Stifter's "Witiko" | 6 | 285 |
| Schultz, H. Stefan | | |
| Das Menschenbild Thomas Manns | 4-5 | 173 |
| Tucker, Harry, Jr. | | |
| Zu einem Rilke-Gedicht | 8 | 390 |
| Vordtriede, Werner | | |
| Zu einem George Gedicht | 1 | 39 |
| Wassermann, Felix | | |
| Kaiser Rudolf und seine Umwelt in Grillparzers "Bruderzwist"..... | 6 | 271 |
| Weisert, John J. | | |
| Critical Reception of Gerhart Hauptmann's "The Sunken Bell" | | |
| on the American Stage | 4-5 | 221 |
| Wood, Frank H. | | |
| Rilke and the Theater | 1 | 15 |
| Zohn, Harry | | |
| Stefan Zweig and Verhaeren | 4-5 | 199 |

BOOK REVIEWS

| | | |
|---|-----|-----|
| Abma, Erik | | |
| Sokrates in der deutschen Literatur / Thomas O. Brandt | 4-5 | 245 |
| Baum, Maria | | |
| Leuchtende Spur. Das Leben Ricarda Huchs / Gerd Gillhoff..... | 2 | 112 |
| Becher, Ulrich | | |
| "Nachtigall will zum Vater fliegen", Gedichte / Herman Salinger.... | 7 | 359 |
| Beutler, Ernst | | |
| Bilder aus dem Frankfurter Goethemuseum / Werner Vordtriede.... | 3 | 166 |
| Bollnow, Otto Friedrich | | |
| Existenzphilosophie / Heinrich Meyer | 1 | 59 |
| Bruns, Friedrich | | |
| A Book of German Lyrics / R. O. Röseler | 2 | 109 |
| Buchwald, Reinhard | | |
| Goethezeit und Gegenwart / Friedrich Bruns | 3 | 164 |
| Cochran, Emory E. | | |
| The Experimental Didactics of Ernst Otto / Thomas O. Brandt.... | 3 | 168 |
| Curtis, Paul H. | | |
| Herod and Mariamne, a Translation / J. D. Workman | 7 | 356 |
| Curtius, Ludwig | | |
| Deutsche und antike Welt - Lebenserinnerungen / F. M. | | |
| Wassermann | 2 | 109 |
| de Boor, Helmut | | |
| Die deutsche Literatur von Karl dem Großen bis zum Beginn | | |
| der höfischen Dichtung (770-1170) / Walter Naumann | 4-5 | 248 |
| Doll, Eugene Edgar | | |
| American History as Interpreted by Historians from 1770 | | |
| to 1815 / Dieter Cunz | 7 | 255 |

| | No. | Page |
|---|-----|------|
| Einem, Hernert von | | |
| Rembrandt Der Segen Jakobs / Werner Vordtriede | 3 | 166 |
| Fries, Heinrich | | |
| Ernst Wiechert / J. D. Workman | 7 | 357 |
| Gerhard, Melitta | | |
| Schiller / Joseph Bauer | 1 | 57 |
| Graves, Marie Haefliger | | |
| Schiller and Wagner / Joseph Bauer | 7 | 352 |
| Grimm, Herman | | |
| Das Jahrhundert Goethes / Friedrich Bruns | 4-5 | 247 |
| Grimm, Herman | | |
| Das Leben Goethes / Friedrich Bruns | 4-5 | 247 |
| Grumach, Ernst | | |
| Goethe und die Anrike / Walter Gausewitz | 1 | 59 |
| Guenther, Johannes von | | |
| Tiergeschichten aus dem alten Rußland / R. O. Röseler | 4-5 | 249 |
| Hartmann, Nicolai | | |
| Neue Wege der Ontologie / Heinrich Meyer | 1 | 59 |
| Herder, Verlag | | |
| Herders Volkslexikon / R-M. S. Heffner | 4-5 | 245 |
| Herder, Verlag | | |
| Der Neue Herder / Werner Vordtriede | 7 | 350 |
| Holthusen, Hans | | |
| Hier in der Zeit, Gedichte / Herman Salinger | 4-5 | 244 |
| Jünger, Ernst | | |
| Strahlungen / Walter Naumann | 2 | 111 |
| King, Clara Breslove | | |
| An Analytical Bibliography of Modern Language Teaching / Thomas O. Brandt | 3 | 168 |
| Knaus, Albrecht | | |
| Goethes Unterhaltungen mit dem Kanzler Friedrich von Müller / Robert R. Brewster | 7 | 358 |
| Körner, Josef | | |
| Einführung in die Poetik / Walter Gausewitz | 4-5 | 248 |
| Lange, Victor | | |
| The Sorrows of Young Werther / Carl Hammer, Jr. | 4-5 | 243 |
| Laue, Theodore von | | |
| Leopold Ranke: The Formative Years / John C. Andressohn | 4-5 | 244 |
| London Press, University of | | |
| The Teaching of Modern Languages / A. W. Wonderley | 4-5 | 249 |
| Meyer, Heinrich | | |
| Goethe, Das Leben im Werk / Heinrich Henel | 8 | 419 |
| Meyer, Heinrich | | |
| Goethe, Das Leben im Werk / Ernst Jockers | 8 | 423 |
| Michael, Wolfgang | | |
| Die geistlichen Prozessionsspiele in Deutschland / Heinrich Henel | 7 | 353 |
| Mostar, Hermann | | |
| Einfache Lieder / Herman Salinger | 4-5 | 244 |
| Muller, Siegfried | | |
| Gerhart Hauptmann und Goethe / Hermann Barnstorff | 7 | 358 |
| Münster, Clemens | | |
| Das Reich der Bilder / Werner Vordtriede | 3 | 166 |
| Needler, G. H. | | |
| Goethe and Scott / Robert R. Brewster | 7 | 357 |
| Peterich, Eckart | | |
| Gedichte 1933-1946 / Herman Salinger | 4-5 | 244 |

| | No. | Page |
|--|-----|------|
| Rapp, Franz | | |
| Goethe und München / Ernst Feise | 7 | 355 |
| Rilke, Rainer Maria | | |
| Briefe, 1897-1926 / Adolf E. Schroeder | 3 | 165 |
| Ritzer, Walter | | |
| Rainer Maria Rilke / Klaus W. Jonas | 7 | 351 |
| Scholte, Heinz | | |
| Grimmelhausens Simplicissimus / Wolfgang Fleischhauer | 2 | 114 |
| Siebers, Georg | | |
| Die Crisis des Existentialismus / Heinrich Meyer | 1 | 59 |
| Spalding, Keith | | |
| Johann von Tepl "Der Ackermann aus Böhmen / | | |
| Wolfgang Fleischhauer | 3 | 157 |
| Stolte, Heinz | | |
| Kurze deutsche Grammatik / R-M. S. Heffner | 2 | 114 |
| Wolff, Hans M. | | |
| Die Weltanschauung der deutschen Aufklärung in geschichtlicher | | |
| Entwickluug / Joseph Bauer | 4-5 | 245 |
| Woodston, LeRoy | | |
| American Negro Slavery in the Works of Friedrich Strubberg, | | |
| Friedrich Gerstäcker and Otto Ruppius / John T. | | |
| Krumpelmann | 4-5 | 243 |
| Zeydel, Edwin | | |
| "Tristan and Isolde" of Gottfried von Straßburg, translated / | | |
| Walter Naumann | 3 | 160 |
| Zink, Georges | | |
| Les Légendes Héroïques de Dietrich et d'Ermrich dans les | | |
| littératures germaniques / R-M. S. Heffner | 3 | 162 |

TEXTBOOK REVIEWS

| | | |
|--|---|-----|
| Hill, Claude | | |
| Drei zeitgenössische Erzähler / R. Johnson Watts | 6 | 296 |
| Michael, Wolfgang und Schulz-Behrend, George | | |
| Worte und Wörter / R. Johnson Watts | 6 | 296 |
| Neuse, Werner | | |
| Heitere Geschichten / R. Johnson Watts | 6 | 297 |
| Nock, Francis | | |
| Expository German / Everett Meier | 7 | 360 |
| Pflueger, Luther and Moore, Michael | | |
| Das Unvergängliche / R. Johnson Watts | 6 | 298 |
| Purin, Charles and Keil, Günther | | |
| Lern- und Lesebuch / Everett Meier | 7 | 360 |
| Radimersky, George W. | | |
| German Science Reader / Detlev W. Schumann | 3 | 167 |
| Rose, Ernst | | |
| Fließend Deutsch / Everett Meier | 7 | 359 |

A JOURNAL DEVOTED TO THE INTERESTS
OF THE TEACHERS OF GERMAN IN THE
SCHOOLS AND COLLEGES OF AMERICA

Published at the University of Wisconsin, Madison, Wisconsin

MIDDLE HIGH GERMAN COURTLY READER

Edited by

MARTIN JOOS and FREDERICK WHITESELL

- An annotated and glossed collection of Middle High German texts which follow the latest and best editions.
- The glossary is in the Benecke tradition. Made afresh from the texts, it classifies the uses of words syntactically, semantically, and idiomatically.
- Intended for use as a textbook in the second semester of Middle High German.

368 pages

Price: \$3.25

UNIVERSITY OF WISCONSIN PRESS

811 State Street, Madison, Wisconsin

*Two intermediate German readers
of maximum teaching value
and appeal for students*

Man kann ruhig darüber sprechen

by Heinrich Spoerl

German Short Stories

by Schumann and Wolff

D. C. HEATH AND COMPANY

Sales Offices: NEW YORK CHICAGO ATLANTA SAN FRANCISCO
DALLAS

Home Office: BOSTON

A RARE OPPORTUNITY
for a College or University Library to
acquire a complete set of

Monatshefte

(1899 to 1951)

CLEAN, FINE VOLUMES IN HALF LEATHER BINDING

Inquire:

MONATSHEFTE, 87 Bascom Hall
University of Wisconsin Madison, Wisconsin

WIR SUCHEN

in mehrfacher Anzahl

gute antiquarische Exemplare

von

BAYARD QUINCY MORGAN

A Critical Bibliography of German Literature in English
Translation, 1841-1927.

With Supplement embracing the years 1928-1935.

Second edition

STECHERT-HAFNER, INC.

31 East 10th Street

New York 3, N. Y.

Practical Textbooks . . .

HEITERE GESCHICHTEN

A GRAMMAR REVIEW WITH ORAL AND WRITTEN EXERCISES

By WERNER NEUSE, *Professor of German, Director of the German School, Middlebury College*

THIS NEWLY REVISED EDITION is designed for students who have completed their study of basic German in one semester or in one year. It presents a systematic review of the important elements of grammar with ample oral and written exercises. A typical lesson is divided into four parts: (1) A short, readable anecdote. (2) A section on word study. (3) A review of grammar topics that are exemplified in the reading selection. (4) Questions that call for both oral and written practice. Typical comments: "It is, in my opinion, one of the best books of its kind . . ." Dr. STEFAN F. HORN, Georgetown University. "We are impressed with the quality of the reading matter." Professor PRESTON A. BARBA, Muhlenberg College.

\$2.75

GERMAN SCIENCE READER

AN ANALYTICAL APPROACH TO TRANSLATION PROBLEMS

By GEORGE WILLIAM RADIMERSKY, *Associate Professor, Department of Foreign Languages, Michigan State College*

THE PURPOSE OF THIS BOOK is to meet the demand for a textbook that sets forth the proper method for studying technical German. It enables the student who has had only one year of the language to make rapid and steady progress. The method involved is to take up problem readings designed to develop an effective translation technique, singling out the foremost difficulties encountered, and discussing and solving them from a practical point of view. Professor M. H. Dunsmore, Kalamazoo College comments: "Radimersky's new book is admirably adapted to the purpose it sets out to accomplish — to guide second year students intelligently into an understanding and use of scientific German."

\$3.00

GERMAN FOR BEGINNERS

By GEORGE WILLIAM RADIMERSKY, *Associate Professor, Department of Foreign Languages, Michigan State College*

THIS TEXTBOOK IS DISTINCTIVE in its manner of organization — the body of the book is separated into small easily assimilated units. Each of these simple, uninvolved selections is then firmly fixed in the student's mind by means of abundant exercises. Part I contains a complete survey of German grammar in 22 lessons. Part II may be used as a systematic review to round out the student's knowledge, or as a basic text introducing technical German. " . . . am greatly impressed by the thoroughness and exactness of the author; I am also very pleased with the variety of material and the skillful arrangement of the grammatical subjects." Dr. MALI G. LENZ, Southwestern University.

\$3.00

THE RONALD PRESS COMPANY
Fifteen East Twenty-Sixth Street • New York 10

*Remember this fine Collection of 20th
Century Stories for Second Semester*

AUF HÖHERER WARTE

| | |
|--------------------|--|
| Stefan Zweig | Die unsichtbare Sammlung |
| Bruno Frank | Die Unbekannte |
| Hans Steguweit | Die Mutter von drüben |
| Georg Busse-Palma | Verkettung |
| Waldemar Borsels | Brot und Wein |
| Rudolf G. Binding | Die Perle |
| Wilhelm von Scholz | Der Auswanderer |
| Isolde Kurz | Die Flaschenpost |
| Ernst Wiechert | Der silberne Wagen |
| Thomas Mann | Wie Jappe und Do Escobar sich prügelten |

Coenen



These ten stories are of high literary value; they were all produced in the period 1910-1938. Each is unusual in approach, and stimulating and interesting in content. All are within the grasp, linguistically, of the average 2nd year student. Professor Coenen presents with them brief biographies of the authors, and lists of their most important works. The end vocabulary is noteworthy for its all-inclusive coverage of the idiomatic expressions of the text.

HENRY HOLT AND COMPANY - - - - NEW YORK
